
Искусство
КИНО
3 1977
35

Искусство кино

1977
3

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й стр. обложки
Л. Чурсина в фильме «Собственное мнение» (режиссер Ю. Карасик, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Рабочие моменты съемок фильма «Собственное мнение»

На 4-й стр. обложки
Чарлз Чаплин
в фильме «Король в Нью-Йорке»
(режиссер Чарлз Чаплин,
производство «Шеппертон», Англия)

Содержание

Cinema Art
Iskusstvo Kino

К сведению читателей

В № 1 по недосмотру редакции на стр. 157 не указана фамилия Г. Богемского, автора литературного перевода сценария «Профессия: репортер».

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

Сдано в набор 16.XII.76 А-10365
Подп. к печати 11.II.77
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
Печ. л. 12, усл. п. л. 14.
Тираж 54 000 экз. Заказ 3016

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

Леонид Замятин,
Виталий Игнатенко,
при участии кинорежиссеров
Игоря Бессарабова
и Александра Кочеткова

Повесть о коммунисте

Встреча товарища Л. И. Брежнева с рабочими Московского автомобильного завода имени И. А. Лихачева. Кадр из фильма «Повесть о коммунисте»



На экране возникает панорама созидания — от Тихого океана до Балтики:

дальневосточники будят работой всю неоглядную Сибирь;

сибиряки поднимают к труду гигантские заводы Урала;

отсюда шагом широким и размашистым день пятилетки вступает в республики Средней Азии;

в европейскую часть страны...

Уходят в первые рейсы локомотивы на БАМе, набирает новую высоту «ТУ-144».

Это пролог фильма.

Одиннадцать часовых поясов отмеряет солнце от Курил до Карпат... Потому всегда занимается утро над нами.

Так повелось — добрые дела начинают на взлете солнца. Утро... Какое из них — и не скажешь — дало жизнь открытию, победе, сотворило судьбу...

Утро пятилетки... В нем — отсвет кумачовых знамен и пламени металла, тишь пробудившихся полей и грохот гигантских заводов...

Экран свидетельствует: великое, величественное рождается в буднях, творится буднями.

О такой работе мы скажем — героическая, и о ней же — повседневная. И в этом нет противоречия, наоборот, в этом взаимное дополнение понятий: именно будничная работа, осмысленная как необходимость, одухотворенная творчеством, освященная высокой целью, возвышает человека, венчает его доброй славой.

О такой работе прозвучат с экрана слова Александра Твардовского:

И с неизменною отвагой
В труде, обязанном уму,
Творить свой день себе во благо,
И человечеству всему.

И о таких делах простых тружеников страны с огромной теплотой говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде КПСС:

«Каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел, но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса.

Сегодняшние свершения советского народа есть прямое продолжение дела Октября. Это есть практическое воплощение идей великого Ленина. Этому делу, этим идеям наша партия верна и будет верна всегда!»

На экране — кинохроника и фотографии первых пятилеток. Днепродзержинск... В начале века — рабочий поселок Каменское. Таких были тысячи в то время... Но у Каменского было будущее. Поселок оказался в центре зарождения металлургии Юга... Сюда на заработки потянулся трудовой люд из российских глубинок. Рос завод... Складывался, мужал, закалялся рабочий класс. Из Курской губернии пришел сюда и русский крестьянин Илья Брежнев. Стал металлургом. В девятьсот шестом году в его семье появился сын — Леонид.

Леонид Брежнев, как, собственно, и все дети каменских металлургов, рано пришел в горячий цех. А вся династия Брежневых отдала заводу без малого сто лет самоотверженного труда.

В центре Днепродзержинска стоит памятник Прометею, сорвавшему оковы. Освобожденный Прометей... Этот памятник поставлен был здесь рабочими после революции. Освобожденный труд, порыв, будущее — вот его символы. Раскованный Прометей... Молодые металлурги «Дзержинки» унаследовали от своих отцов и старших братьев революционный дух, веру в ленинские идеалы, в будущее своей Родины.

На «Дзержинке» прошла комсомольская юность Леонида Брежнева. Он был кочегаром, был и слесарем... Прошел большую трудовую школу. Здесь он стал коммунистом. У молодого рабочего-коммуниста сложился характер бойца, настойчивого и целеустремленного человека. Эти качества во многом определили весь его дальнейший жизненный путь.

Выполнить заветы Ленина, строить будущее России взялось поколение молодых, энергичных, дерзающих... Этому поколению молодых коммунистов предстояло нести дальше эстафету революции, им предстояло заменить иностранных спецов, к помощи которых приходи-

лось прибегать молодой Советской Республике. Поколению юных предстояло создать молодую советскую индустрию.

В то время даже самым трезвым политикам и экономистам Запада не приходило в голову, что страна, вчера еще голодная и раздетая, сегодня начнет строить гигантские тракторные заводы и новые города в тайге, создавать сеть научно-исследовательских институтов и осваивать дикие просторы Сибири и Заполярья. Не имея тогда еще возможности догнать ведущие капиталистические страны по добыче угля, выплавке стали, мы уже обогнали их в другом — в знании того, что будем делать завтра. И это был порыв людей, видевших в сегодняшнем труде своем завтрашние свершения всего государства рабочих и крестьян. «Мы кузнецы и дух наш молод, куем мы счастья ключи» — лейтмотив этой песни проходит через все кадры исторической кинохроники.

Со всей страны шли эшелоны добровольцев на Магнитку...

Поднимался Днепрогэс...

Всюду, куда ведут нас тронутые временем исторические кадры кинохроники, виден энтузиазм, рожденный нашей партией. Энтузиазм, что помог нам уже в те годы достигнуть и водрузить красное знамя на многих вершинах технического прогресса, науки, культуры, спорта.

Партия в то время главное внимание свое сосредоточила на развитии техники и ее основы — металлургии. Было ясно каждому: без полноводных «огненных рек» невозможно становление современной промышленности. В металлургию направлялись энергичные, преданные делу люди, лучшие комсомольцы и коммунисты. Среди них был Леонид Ильич Брежнев.

На экране старая фотография. Десять молодых людей изображены на ней. Десять бесконечно счастливых парней, которым Иван Павлович Бардин (будущий вице-президент Академии наук СССР, Герой Социалистического Труда), в ту пору главный инженер Днепровского металлургического завода имени Дзержинского, председатель Государственной экзаменационной комиссии, подписал свидетельства об окончании рабочего техникума — одного из первых металлургических учебных заведений страны. Это произошло ровно полвека назад, в 1926 году.

На «Дзержинку», место прежней работы, ушли дипломники первого выпуска, здесь они, пройдя трудовую закалку, были поставлены партией на руководящие посты.

Кинокамера — у здания в центре Днепродзержинска.

В 1930 году рабочий техникум решением правительства Украины был преобразован в вечерний металлургический институт. Он стал своеобразным учебным комбинатом для Днепродзержинского завода, одной из основных баз индустриализации страны. Тесная связь обучения с производством, активная партийная жизнь завода и города давали не только инженерную подготовку, но и формировали специалистов с большим техническим, политическим и общественным кругозором. Из числа выпускников вуза вырос впоследствии целый ряд видных партийных и государственных деятелей, крупных командиров производства.

Об этом с экрана рассказывают многочисленные фотодокументы:

...В начале тридцатых годов Брежнев — студент металлургического института. Он был студентом и одновременно директором рабфака.

...В 1935 году Брежнев с отличием окончил институт...

...Заводская многотиражка «Знамя Дзержинки» писала в те годы: «...Откуда у этого человека столько берется энергии и трудоспособности. Сын рабочего, сам работал на заводе кочегаром, слесарем... С производства его посылают на партийно-хозяйственную работу. Нагрузка большая и тяжелая. Он же учится в нашем институте. Он же лучший парторг пятого курса... Молодой инженер обещает дать многое. Он выкован из крепкого металла».

«Выкован из крепкого металла...» Велики и дерзновенны были планы молодых руководителей производства! Без устали созидать — вот к чему стремились инженеры — дети рабочих..

Но эти планы пришлось отложить на потом...

Июнь 41-го года... В первые же часы войны секретарь Днепропетровского обкома партии Брежнев обращается в Центральный Комитет с просьбой о мобилизации его на фронт. Он уехал, едва успев забежать домой, проститься с семьей.

Рассказ об этих днях жизни Леонида Ильича идет на фоне кадров военной хроники. Тяжелые бои, огневой шквал, израненная земля, одна атака сменяется другой, рукопашный бой, ему предшествует артиллерийская перестрелка. КП батальона, штурмовая атака самолетов, вой падающих бомб... Картина жестокого боя за каждый клочок родной земли. Видим мы и бросок моряков на Малой земле. На фотографиях запечатлен Л. И. Брежнев среди бойцов под Новороссийском... На этом клочке земли на подступах к Новороссийску не было буквально ни одного сантиметра земли, который не впитал бы в себя кровь его героических защитников.

Оборона Кавказа... Здесь фашисты готовили генеральное наступление, цель которого — отрезать нефть, взять нас измором.

Политотдел 18-й армии... Командиры и политработники готовили бойцов к трудным сражениям... Выстоять! Да, пока мы говорим: «Выстоять!»

Трудно началось лето 42-го года... Нам пришлось под натиском врага оставить Керчь... Севастополь... В эти дни жаркие бои переместились к Новороссийску. Этому городу суждено было стать ключевым звеном в битве за Кавказ... Кровопролитные бои шли здесь за квартал, улицу и дом... Можно ли забыть это?..

На экране — Л. И. Брежнев. Год 1974-й. С борта катера, идущего мимо новороссийских берегов, он вглядывается в близкую бухту... В памяти всплывают те далекие бои в этих местах, на Малой земле.

Малая земля. Небольшой клочок земли — всего 28 квадратных километров — кадры фронтовой хроники возникают внезапно: это хроника боев малоземельцев.

225 дней боев под ливнем пуль, тоннами бомб стояли насмерть малоземельцы. На эту истерзанную землю приходилось более двух с половиной тысяч бомбовых ударов в день...

Мы видим: вместе с солдатами сражался комиссар Брежнев. У него, как у всех коммунистов-малоземельцев, была одна привилегия — быть впереди, в атаке, в бою. Здесь политкомиссар был тяжело ранен... Здесь терял своих друзей-однополчан. Здесь, на передовой, вручал партбилеты...

Л. И. Брежнев участвовал в разработке плана освобождения Новороссийска. Мы слышим его голос:

«Нечеловеческое напряжение сил и полная самоотдача — таково было состояние всех нас — участников этой крупнейшей из войн в истории. Это было так, ибо мы защищали и отстаивали самое дорогое — нашу советскую социалистическую Родину. И мы счастливы тем, что одержали великую победу над врагом, что в этой победе есть доля и нашего участия.

Прекрасно сказал Владимир Маяковский:

...землю,
с которою
вместе мерз,
вовек
разлюбить нельзя.

Так и я не смогу разлюбить новороссийскую землю и ее небольшой, особенно обильно политый кровью советских патриотов кусочек — героическую Малую землю».

Новороссийск, наши дни. У Вечного огня Л. И. Брежнев возлагает венок. С памятников героям битвы на нас смотрят молодые лица. Здесь, у цементных заводов, у этого прогорелого насквозь вагона, они стояли насмерть за нашу жизнь сегодня...

...Камера всматривается в Новороссийск, в его порт, в его улицы, в людей. Среди ветеранов-малоземельцев Л. И. Брежнев...

После битвы за Кавказ партия начала отзывать с фронта партийных работников. Вернуться на пост секретаря обкома предложили и Леониду Ильичу Брежневу.

«Я попросил, — писал он, — разрешения остаться на войне до конца и горжусь тем, что прошел ее всю...»

Да, за Новороссийском, Туапсе, Керчью лежали еще два долгих года боев. В степях Украины, на перевалах Карпат... Освобождение Европы: Венгрии, Польши, Чехословакии.

Генерал Брежнев закончил свой боевой путь на земле Чехословакии...

В кадре — Москва. Весна 76-го года... Четвертое десятилетие приходит она на нашу землю мирной. Мы отдаем дань глубокой благодарности всем, кто 1418 дней в огненном смерче сражений выстрадал, выстоял и победил...

В Кремле состоялось вручение Герою Советского Союза Леониду Ильичу Брежневу Маршальской звезды — знака отличия высшего воинского звания нашего государства.

Министр обороны СССР Д. Ф. Устинов говорит: «Дорогой Леонид Ильич! Разрешите по старой воинской традиции вручить вам от имени Вооруженных Сил погоны Маршала Советского Союза».

В кадре — Днепродзержинск. Улица Пелина, 40.

Отсюда сорок лет назад ушел на действительную молодой коммунист Брежнев. С той давней поры вся его жизнь теснейшим образом связана с вооруженными силами.

Забайкальский военный округ. Л. И. Брежнев — курсант бронетанкового училища. В листке «На боевом посту» мы читаем: «Товарищ Брежнев — коммунист, сын рабочего, сам рабочий, отличник учебы. Личным примером вел за собой других товарищей».

Личным примером... Так было на всем пути Великой Отечественной. До парада Победы!

Победа! Мы шли к ней четыре года. Теряли товарищей, родных, близких... И каждому человеку, много или мало, выпало на его долю военного лиха, время то не забыть... Держится оно в памяти.

Фронтовые операторы доносят до нас жар последних боев за Берлин. Мы видим знамена над рейхстагом...

О величии подвига советского народа звучат слова Л. И. Брежнева: «...Все мы, объединенные волей партии в едином общенародном порыве, отдавали все свои силы без остатка, до последней капли крови, до последнего дыхания во имя победы над фашистскими агрессорами, захватчиками и угнетателями, во имя свободы и независимости Родины, во имя освобождения порабощенных народов».

И снова — на экране кадры парада 45-го года, парада победителей, среди которых мы видим Л. И. Брежнева. Вновь звучат слова Александра Твардовского:

Не притемнят ту память годы, —
Она начертана огнем.
Тот подвиг был, и были оды
И песни сложены о нем.

Мощно входит в экран песня «День Победы»... Многое мы должны уместить в этот песенный миг.

Хроника 45-го года, переполненные перроны... Так встречали победителей. Переживем ту радость вместе с ними...

День Победы, как он был от нас далек!
Как в костре потухшем таял уголек!
Были версты, обгорелые в пыли,
Этот день мы приближали, как могли.

...И другое пусть поведает экран в ту минуту: скорбь утрат, что принесла в каждый наш дом война...

Этот день Победы порохом пропах,
Это праздник с сединою на висках,
Это радость со слезами на глазах.

Мы увидим, какой силой наполнена народная память о тех, кто не вернулся с полей сражений Отечественной. Наши камеры будут в День Победы у Большого театра, на встречах однополчан. Увидим мы и встречу ветеранов 18-й армии, в рядах которой сражался Л. И. Брежнев...

Дни и ночи у мартеновских печей
Не смыкала наша Родина очей,
Дни и ночи битву трудную вели,
Этот день мы приближали, как могли.

Как велик этот праздник! Для всех — воинов и рожденных после победных салютов, юношей... День Победы!

Здравствуй, мама, возвратились мы не все,
Босиком бы пробежаться по росе.
Пол-Европы прошагали, пол-Земли —
Этот день мы приближали, как могли.

...Весна 76-го года. Так далеко от войны... И так близко... Война пролегла через каждую семью, оставила свой след, свою отметину.

Весна 45-го года... Такой ее увидели вернувшиеся с войны солдаты. Такой увидим ее и мы: тысяча семьсот десять городов и поселков полностью разрушены. Более 70 тысяч сел

стерты с лица земли, сотни тысяч предприятий, заводов, фабрик лежали в руинах.

В газете «Большевик Запорожья» Л. И. Брежнев писал: «Груды развалин громоздились там, где перед войной стояли «Запорожсталь», Днепрогэс и многие другие предприятия. Ущерб исчисляется почти в 19 миллиардов рублей...»

Трудно поднималась страна после битвы с врагом. Партия сосредоточила все свои усилия на ликвидации огромного ущерба, нанесенного войной. На эту работу направлялись опытные и знающие руководители. ЦК поручил возглавить партийную организацию Запорожской, а затем и Днепропетровской областей Леониду Ильичу Брежневу.

Хроника останавливает свой бег на восстановлении Днепрогэса.

Днепрогэс, легендарный Днепрогэс — гордость первых пятилеток, пережил второе свое рождение через 20 месяцев после войны!

Запорожье, 76-й год. Красивые улицы, зелень парков, садов... А ведь на этом месте ничего не было. Только пепелище...

Смотришь сейчас на Запорожье: где брали люди силы, сколько надо было энергии, какую надо было иметь волю, чтобы сделать город сегодня таким...

Газета «Индустриальное Запорожье». Здесь собрались те, кто восстанавливал Днепрогэс и «Запорожсталь».

Полина Шило и Паша Коробова, в те годы лучшие бетонщицы. Слава о них гремела по всей Украине. Подшивки газет сохранили указы Президиума Верховного Совета СССР. Родина наградила лучших за ударный труд. Вместе с плотниками, бетонщиками, бригадирами орден Ленина получил и Л. И. Брежнев.

Хроника приведет нас на стройки послевоенного восстановления. Мы увидим, какой созидательной силой полнились трудовые будни тех лет. Увидим, как сорокалетний первый секретарь обкома Л. И. Брежнев коренным образом перестроил весь процесс восстановления «Запорожстали».

Он знал не только руководителей заводов и стройки, начальников цехов и управлений, но и почти всех мастеров, бригадиров, передовых рабочих. Свой кабинет первый секретарь обкома перенес на строительную площадку «Запорожстали», недалеко от домны № 3. Но и там не часто приходилось бывать Леониду Ильичу. Сутками напролет занимался он сложными проблемами стройки. Он дорожил мнением рабочих, инженеров, умел поднять людей на новый трудовой подвиг...

Кинокадры сохранили для нас один из характерных примеров того времени. После войны американцы отказались продать нам стальной лист... «Холодная война» уже набирала силу. Вспомните, наши грузовики после войны ходили с деревянными кабинами. Одеть машины в сталь, заставить их дольше служить — вот для чего, в частности, нужен был запорожский лист.

В цехе, на импровизированной трибуне, Л. И. Брежнев. «Создать свой стальной лист было дело не только экономики, но и политики», — говорит Леонид Ильич Брежнев рабочим.

И запорожцы справились с заданием партии. Журналисты назовут восстановление «Запорожстали» подвигом, равным ратному.

Москва, год 76-й. Главная проходная ЗИЛа.

По этому адресу когда-то пришел первый стальной лист. Почти через тридцать лет Леонид Ильич окажется среди тех, кому довелось «одеть» наши машины в запорожский металл... И снова цех, как когда-то... И импровизированная трибуна... И сотни рабочих вокруг...

«Мне самому посчастливилось начать трудовую жизнь в рабочем коллективе большого завода. И для меня встреча с вами — доброе напоминание о начале пути, о моих старых товарищах-рабочих. Они дали мне первую профессию, учили сложной науке жизни, показали силу и духовную красоту человека труда, — скажет зиловцам Л. И. Брежнев. — ...Когда удается «вырваться» для такой встречи, как наша сегодняшняя, побеседовать с рабочими, поделиться мыслями о наших планах и делах, о заботах и надеждах — это всякий раз источник большого внутреннего удовлетворения, хороший заряд энергии и оптимизма».

Заряд энергии... Перед нами пройдут страницы жизни коммуниста, запечатленные в хронике разных лет.

Молдавия, в расцвет которой он вложил много сил, будучи там первым секретарем ЦК партии республики. Звездный городок... Повсюду вокруг Леонида Ильича создавалась обстановка вдохновения и оптимизма. Замечательный дар у этого человека — умение увлечь людей на ударные дела, быстро выделить в сложных проблемах главное звено. Командировки Генерального секретаря, будь то на крупнейшую сибирскую ГЭС или на комбайновый завод в Красноярске, — это прежде всего десятки и десятки встреч с людьми. И за каждой такой поездкой: конкретная цель — плодотворный результат.

Сегодня — это разговор о перспективах земледелия восточных районов... Завтра — о подготовке к жатве на Украине.

Увидим мы и хронику 1949 года... Тогда здесь, на Украине, счет зерну вели не на миллиарды пудов. Вспомним тот год. Голодно жили... Очереди за хлебом. Сколько пахарей не вернулось с войны... В селах — женщины... Старики...

В то время секретарь Днепропетровского обкома партии Л. И. Брежнев писал: «Дать хлеб — это значит выполнить свой долг перед Родиной».

И он поднимал народ на выполнение этого долга... Здесь, прямо на полевом стане, Л. И. Брежнев вручал особо отличившимся правительственные награды.

Кинокадры воспроизводят те трудные годы перестройки и восстановления разрушенного войной сельского хозяйства. На многих кадрах мы видим Л. И. Брежнева. Он здесь, среди тружеников села, был своим человеком... Заботливо, по-отечески относился к нуждам хозяйства.

...Сельское хозяйство всегда было и остается в центре внимания партии. На мартовском Пленуме ЦК КПСС 1965 года Брежнев обосновал необходимость нового курса развития сельского хозяйства. Этому посвящены многие его труды...

Освоение целинных земель — одна из ярких страниц истории нашего государства.

Мы хроникой свидетельствуем необходимость освоения целины. Мы должны увидеть, с чего начиналась целина: первые палатки, первые «черные бури», первые борозды. Экран убедительно свидетельствует: освоение целины — подвиг.

К началу освоения целины война еще очень многим напоминала о себе. Руинами, которые не успели залечить в некоторых городах и многих деревнях. Сильно засоренными, а потому малоурожайными полями. Нехваткой товаров, продуктов питания в магазинах. Что было, то было...

Партия решила провести в жизнь идею Владимира Ильича Ленина об освоении целинных земель.

Мы слышим голос Л. И. Брежнева:

«Двадцать первая весна целины вступает в свои права. Пробуждается земля. Она как бы ждет прикосновения добрых, умелых человеческих рук. На добро земля всегда отвечает добром, цветением садов, сочными травами, тяжелым, налитым колосом...

...Двадцать лет назад, в феврале 1954 года, партия, как вы знаете, товарищи, направила меня для работы в Казахстан, и я горжусь тем, что мне было доверено такое большое дело».

Да, краем изобилия должны были стать 42 миллиона гектаров...

На штурм целины отправлялись сотни тысяч добровольцев. Эшелоны формировались в Москве, Ленинграде, Свердловске, Киеве — во всех республиках нашей многонациональной страны. Энтузиазм, порыв, ясность цели, вера в победу — вот что напоминают нам кадры хроники тех весенних дней пятьдесят четвертого года...

Они же — эти кадры — приведут нас на полевой стан. Мы увидим — не в тиши кабинета разрабатывались планы освоения этих краев. Знать все нужды добровольцев, вовремя помочь, подбодрить — вот с чего начинался и чем кончался рабочий день товарища Брежнева.

Символично: первая борозда пролегла на целине 22 апреля — в день рождения Владимира Ильича Ленина.

Вот что говорит о тех годах с экрана первоцелинник, механизатор Леонид Картаузов:

«В те годы мы не знали, что такое слово

«передохнуть». Порой работа занимала и день и ночь. И так работали все — от первого секретаря Компартии Казахстана Леонида Ильича Брежнева до молодого прицепщика. Мы знали, что Леонид Ильич прошел всю войну, и поэтому он был привычный к фронтовой жизни. А в то время, поверьте, у нас был настоящий фронт. И не зря мы, целинники, называем Леонида Ильича своим главнокомандующим, а себя — его однополчанами».

...Это говорит человек, чье детство прошло в осажденном Ленинграде, человек, потерявший там всех близких. Это слова сына полка 185-й стрелковой дивизии. Мальчиком-солдатом он был тяжело ранен. Остался без ног. Сейчас его называют целинным Маресьевым.

Вот таких людей воспитала целина — Леонид Михайлович Картаузов, Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР, коммунист...

...Целина... Сколько отдано было сил, чтобы вдохнуть жизнь в эту землю, заставить ее сегодня служить народу. Не верится, глядя на пшеничное половодье, снятое сегодня с вертолета, что здесь, в этих краях, до поднятия целины собирали всего по 70—80 миллионов пудов зерна...

Весом сегодня вклад целины в казахстанские хлебные миллиарды. Сегодня целина — это новые города, научные центры. Это более двух тысяч новых колхозов и совхозов...

Целина... Неоглядный простор. Наши камеры еще какое-то время показывают переливы цветов налитого спелого хлеба...

Голос с экрана: «Московское время 6 часов. Работает «Маяк». Передаем «Новости».

Меняется тема повествования, остается прежним адрес...

Итак, мы слышим: «Сегодня в нашей стране произведен запуск очередного космического корабля с целью дальнейшего исследования космического пространства».

Везут по степи ракету... Старт... Полет... Очередной полет... Обычная новость...

Наверное, так будет всегда. Человек привыкает даже к самым ярким чудесам. Кого удивишь, что в космосе побывали уже десятки космонавтов. Что там трудились целые экипажи, что обжиты космические дома, получила развитие программа «Интеркосмос». Встречались над землей посланцы двух стран.

...В этих краях целины пролегла первая целинная борозда... Отсюда, с космодрома Байконур, мы проложили первую дорогу в космос....

На экране Гагарин, 12 апреля 1961 года.

Да, мы современники космической эры. И начало ей было положено всего лишь пятнадцать лет назад. В те годы по заданию партии товарищ Л. И. Брежнев, будучи секретарем ЦК КПСС, занимался осуществлением программы космических исследований. Званием Героя Социалистического Труда отмечен его труд в этой области.

12 апреля 1961 года. Байконур... Слышим Юрия Гагарина:

«Поехали!»

«Кедр, я Кедр».

«Докладываю: вижу Землю! Видимость отличная, хорошая видимость!»

Слышим голос Левитана:

«Передаем сообщение ТАСС о первом в мире полете человека в космическое пространство...»

Видим ликующую Москву, Красную площадь.

Видим Кремль, Георгиевский зал... И символично, что высшую награду Родины Юрию Гагарину, коммунисту, сделавшему первый шаг в космос, вручал Леонид Ильич.

Снова Москва, 12 апреля. Салют над столицей.

Какой это великий путь страны: от лучины до Байконура!

Стихает гром салюта. Возникают кадры Ленинграда, «Авроры». Памятник В. И. Ленину в Смольном.

Мы вглядываемся в лицо Владимира Ильича. Кажется, что В. И. Ленин видит, как далеко вперед ушла страна победившего социализма.

Когда-то вождь революции мечтал о ста тысячах тракторов для села. Сегодня он видит миллионы «железных коней» на нивах СССР. Видим и мы — мощные «К-701», «Нивы», «Колосы», «Сакартвело»...

Когда-то Ильич предсказывал, что «коммунизм — это советская власть плюс электрификация всей страны». Взгляд Ильича как бы переносит нас к Братской ГЭС, в Дивногорск, на перекрытие Зеи, на штурм вилюйских порогов... «Я планов наших люблю громадье», — воскликнул поэт в конце 20-х годов. Насколько мы выросли в сравнении с тем временем! Только один факт: 8,8 миллиарда киловатт-часов — вот высота, намеченная ленинским планом ГОЭЛРО, а в прошлом году наша энергетика перешагнула триллион киловатт-часов!

В выполнении всех этих ленинских заветов мы видим великую организаторскую роль партии, ведущий вклад во все дела Советской страны Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева.

«Правильная политика партии, поддержка этой политики народом, самоотверженный труд советских людей открывают новые возможности для героических свершений, которыми так богата история нашей Родины, — говорит с экрана Л. И. Брежнев. — Целина не кончается казахстанскими или алтайскими степями. Целина — это тайга Сибири, тундра Севера, пустыни Средней Азии. Чтобы быть более конкретным, назову лишь один из готовящихся проектов. Это Байкало-Амурская магистраль, железная дорога, которая пересечет всю Восточную Сибирь и Дальний Восток...

Разве это не вдохновляющая перспектива для многих тысяч наших молодых людей?»

Москва. На XVII съезде комсомола эстафету подвигов приняло новое поколение первопроходцев. Мы слышим рапорт молодежи:

«Товарищ Генеральный секретарь Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза!

Мы, посланцы комсомольских организаций Москвы, Ленинграда, всех союзных республик, выполнить важнейшее поручение партии готовы!

Отдать все силы, знания, жар комсомольских сердец делу Коммунистической партии, строительству коммунизма клянемся!»

На экране — БАМ. Прошло два года. Это уже не идея, не план, а реальность — стальная магистраль несется сквозь тайгу, горные перевалы, она летит над студеными реками. Здесь выросли уже первые поселки и станции, ведут бамовцы свои поезда — в край далекий, край нашенский.

Отсюда, от Тихого океана поведет нас камера через просторы Отчизны. «Над Россией солнце не заходит, до того Россия велика».

Да, это так. Ты трудишься восемь часов, страна — круглые сутки. Наша слитность не пространственная, не географическая. Она в единстве помыслов и целей.

Мы увидим с экрана широту и красоту своей земли, ее родниковую чистоту и могучую силу...

Сколько ж мы годов перестрадали,
Сколько мы намучились, пока
Ручейки улыбок побежали
Сквозь тайгу, сквозь души, сквозь века! —

прозвучит строфа Михаила Светлова.

Не это ли приволье и ширь творит в человеке благородство, чуткость, оптимизм, доброту...

Широкие просторы России, русские березы, заснеженные тропы... Не часто выпадает Леониду Ильичу побродить по лесным просекам с ружьецом... Посмотреть хоккейный матч... Погулять с внучкой... Обычно его воскресный день — тот же рабочий, только вне кабинета. Перед камерой проходят фотографии, показывающие Леонида Ильича за работой, слушающего собеседника, просматривающего в кабинете документы.

На собеседников Леонида Ильича большое впечатление производят его прямота и искренность... Умение слушать, оценить яркую идею, мысль...

Таким знают Леонида Ильича во многих странах мира. Простые люди повсюду знают: советскому лидеру знаком вкус взращенного своими руками хлеба, жар горячего металла, сырость солдатского окопа... Наша камера выхватит лишь мгновения больших и плодотворных встреч Л. И. Брежнева с людьми в его зарубежных командировках. Так велика эта его работа, которую нельзя во всей полноте показать за время одного фильма. Некоторые эпизоды из документальной хроники мы видим подробней.

...Не было в истории дружбы крепче и чище, чем дружба братских стран социализма

«Наш народ, дорогой Леонид Ильич, относится к вам с глубоким уважением, зная о вашем личном участии в боях Советской Армии в годы войны за освобождение нашей страны от фашистских захватчиков, — сказал товарищ Гусак, вручая вторую Золотую Звезду Героя ЧССР Леониду Ильичу Брежневу. — Наш народ видит в вас настоящего и искреннего друга, верного, преданного патриота и интернационалиста».

Таким Леонида Ильича знают народы всех братских стран...

...Памятник В. И. Ленину в Кремле. Владимир Ильич Ленин подписал Декрет о мире. Это был первый законодательный акт Республики Советов.

Именно Ленин впервые в истории человечества соединил теорию научного коммунизма с практикой ведения государственной внешней политики...

Кремль. Хроника разных лет. Зритель становится как бы участником большой, кропотливой работы, которую ведет Центральный Комитет КПСС, его Политбюро и лично Л. И. Брежнев по претворению в жизнь Программы мира. Переговоры, которые партия поручает вести своему Генеральному секретарю с лидерами крупнейших капиталистических стран, имеют историческое значение для судеб мира, для укрепления сотрудничества между народами. Эта работа требует глубоких, принципиальных решений, мужества, прозорливости. Она зависит от таких качеств, как настойчивость, реализм, гибкость, умение убеждать, завоевывать доверие.

Хельсинки... Сюда на Общеевропейское совещание прибыл товарищ Брежнев, который, по общему признанию, сыграл в его созыве исключительно важную роль.

Лидеры 33 стран Европы, США и Канады собрались в финской столице. Разрядка в мире не происходит сама по себе. Прочный мир в Европе должен стать естественной формой жизни всех народов континента. И наша партия заявила, что эта цель реальна и достижима:

«Людям, принадлежавшим к поколению, которое пережило ужасы второй мировой войны, особенно отчетливо виден исторический смысл настоящего совещания».

Эти слова сказал человек, который знает, что такое война... Человек, с первого до последнего боя сражавшийся с фашистской нечистью... Человек, который знает, что такое поднять из руин огромную страну... Человек, который делает все, чтобы никогда над миром не пылали костры войны...

Вновь звучат стихи А. Твардовского:

В тот день, когда окончилась война
И все стволы палили в счет салюта,
В тот час на торжестве была одна —
Особая для наших душ минута.

Вспомним здесь, у могилы Неизвестного солдата и песню из кинофильма «Белорусский вокзал».

Вслушаемся в песню, вглядимся в лица тех, кто пришел поклониться памяти павших.

Горит и кружится планета.
Над нашей Родиною дым,
И значит нам нужна одна победа,
Одна на всех — мы за ценой не
постоим.
Одна на всех — мы за ценой не
постоим.
Нас ждет огонь смертельный,
И все ж бессилен он.
Сомненья прочь, уходит в ночь
отдельный
Десятый наш десантный
батальон.
Десятый наш десантный
батальон...

Камера вновь возвращается к 1945 году... Руины стран Европы... Две мировые войны унесли здесь, в Европе, жизни нескольких десятков миллионов человек...

И снова — дворец «Финляндия». На трибуне Л. И. Брежнев:

«Советский Союз рассматривает результаты совещания не просто как подведение необходимого политического итога второй мировой войны. Это вместе с тем осмысливание будущего применительно к реальности сегодняшнего дня и многовекового опыта европейских народов. На наш взгляд, суммарный итог совещания состоит в том, что международная

разрядка во все большем объеме наполняется конкретным материальным содержанием».

Журналисты подчеркивали последовательность и принципиальность главы советской делегации Леонида Ильича Брежнева в подготовке, организации и проведении Общеевропейского совещания.

Газеты Европы и Америки писали в те дни:

«На наших глазах воплощается в жизнь Программа мира, предложенная Советским Союзом».

Заключительный акт провозгласил многогранную программу, которая служит интересам не только Европы, но и всего мира.

Ленинский музей в Финляндии.

Он недалеко от Хельсинки, от дворца «Финляндия»... Но какой большой и долгий путь суждено было пройти Европе, чтобы ленинские идеи мира и сосуществования обрели плоть и реальность.

Берлин, 1976 год. Конференция коммунистических и рабочих партий Европы. Выступает Л. И. Брежнев:

«Сегодняшняя Европа — это в значительной мере плод успешного строительства социализма и коммунизма в ряде стран континента. Она есть также плод настойчивой и неуклонной борьбы за мир, которую страны социализма ведут на международной арене.

Вместе с тем новый облик Европы есть результат нарастающей классовой борьбы трудящихся буржуазных стран во главе с рабочим классом, борьбы широких общественных кругов за прочный мир».

Эти слова Генерального секретаря ЦК КПСС идут на фоне хроники, утверждающей, что соотношение сил на мировой арене складывается все прочней в пользу социализма, международного рабочего движения, национально-освободительной борьбы.

Мы видим также, как крепнет и развивается великое содружество социалистических государств. Оно обретает все новые формы, охватывает самые широкие области сотрудничества.

Слова Л. И. Брежнева перемежаются с кадрами, снятыми в разных странах мира. Мы увидим в них:

аншлаги газет,
телевизионные передачи,
читающую публику у газетных киосков...

Такой стремительный «блок» хроники должен подчеркнуть мысль о том, что миллионы людей, стремящихся к миру, безопасности, сотрудничеству, с особым вниманием прислушиваются к голосу коммунистов.

1973 год. Москва. На имя В. И. Ленина подписывается партийный билет за номером один.

В этом акте — великий символ того, что каждый день истории нашей страны был освещен ленинской мыслью, идеалами великого коммуниста — Владимира Ильича Ленина.

На экране — галерея портретов людей труда. Именно им адресованы слова Л. И. Брежнева:

«...Мы, коммунисты, — народ беспокойный. Мы хотим сделать как можно больше для улучшения жизни народа, для его счастья — и сделать по возможности скорее. В этом, очевидно, одна из особенностей нашей партии.

Другая ее особенность — в том, что партия не только сама борется за народные интересы, но и умеет поднимать на эту борьбу, увлекать за собой самые широкие массы трудящихся. И народ отвечает партии высокой активностью, массовым трудовым героизмом».

Мы видим на экране коммунистов и среди них, вместе с ними Л. И. Брежнева, видим их труд, смысл и назначение которого — всенародное счастье.

«Народ доверяет партии. Он всецело поддерживает ее внутреннюю и внешнюю политику. И это удесятеряет силы партии, является для нее источником неисчерпаемой энергии.

Но и коммунисты хорошо знают, что народ, доверивший им руководство страной, — это народ исключительного трудолюбия, мужества, выносливости, душевной щедрости, одаренности и ума. Это народ, который несгибаем в лихолетье. Он переживает каждую промашку в своем гигантском деле. Он не кичится своими достижениями, но и не умаляет их. Он отзывчив к радости и к беде других народов, готов помочь их борьбе за справедливость, свободу,

социальный прогресс. Советский народ — это действительно великий, героический народ!» — говорит Л. И. Брежнев.

...Кремлевский Дворец съездов... Мы входим в него как бы со строительных площадок страны, от конвейеров новых заводов, из раздолья щедрых полей. И аплодисменты, которые мы слышим в Кремлевском дворце, адресованы людям, точно соразмеряющим свой рабочий день с рабочим днем страны, свои личные пятилетки с пятилеткой народа!

Таков наш советский эталон времени...

Как не вспомнить к слову, что самым первым эталоном для измерения коротких отрезков времени было биение человеческого сердца. Это сделал Галилео Галилей. С тех пор человечество стократно усовершенствовало приборы точного времени, доведя его эталоны до электронного совершенства. Ведь в наши дни никак не обойтись без точного счета времени: все, от стыковки кораблей в космическом пространстве до режима работы станков с программным управлением, требует точно согласованных, синхронных действий.

Эталон времени обрел поистине символический смысл в стране Октябрьской революции: мы живем, соизмеряя каждый свой день с делами республики. И повесть о коммунисте становится повестью о нашем времени. Ибо биография коммуниста — это биография страны.

В кадре — Л. И. Брежнев. Его словами завершается фильм: «...Каждый из нас, коммунистов, если бы его спросили, хотел ли бы он избрать другую дорогу, ответил бы: нет. Наша дорога — это дорога правды, дорога свободы, это дорога народного счастья».

Джемма Фирсова

ВГИК — документальному экрану

Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» выдвигает задачу «разработать систему мер по дальнейшему улучшению идейного и профессионального воспитания творческой молодежи, руководствуясь положениями, выдвинутыми Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым в Отчетном докладе ЦК XXV съезду партии». В свете этого особое значение приобретает улучшение работы по подготовке творческих кадров во Всесоюзном государственном институте кинематографии.
Мы публикуем статью Джеммы Фирсовой, в которой анализируются работы студентов и выпускников ВГИКа последних лет, традиции вгиковской кинодокументалистики.

«Я представляю себе режиссера, в идеальном плане, как деятеля, из которого мог бы выйти председатель горсовета, начальник архитектурного управления, чтобы он мог распланировать город, построить его по-новому, оригинально и красиво. Так я мыслю», — писал А. П. Довженко [1].

Таким он был сам. Такими старался воспитать учеников. И с такими же мерками надо, наверное, подходить к молодому режиссеру сегодня. Особенно к режиссеру, который как никто другой вступает в прямое соприкосновение со временем, с самыми значительными событиями современности, — к кинодокументалисту.

Рассматривая режиссера как человека государственного, Довженко прежде всего имел в виду его действенную гражданственность, способность к революционному, созидательному переустройству жизни, то есть как раз то, в чем и состоит главная задача кинопублицистики. Если, конечно, она стремится раскрывать события изнутри, а не бесстрастно наблюдать за ними со стороны. И еще из мыслей А. П. Довженко: «Ваша работа будет настолько удачна, насколько ваш положительный идеал будет ярок, ясен, интересен и нужен для данного времени...» [2]

Итак, это точки отсчета. Теперь и сам «отсчет».

●

Живет в деревне Приозерки лучший в Шаговском совхозе механизатор Михаил Андреевич Папушкин. Три сына у него, дочь. Однажды потянуло сыновей в город — он всего в 50 километрах от Приозерок. В городе — работа интересная, заработки хорошие... Однако через два года сыновья вернулись домой. И теперь братья Папушкины работают в Приозерках: Виктор — комбайнер, Николай — агроном, Алексей — механизатор. Вот и вся нехитрая история, рассказанная в фильме Х. Исмагилова «Отцовская борозда». Но все в этом

---

[1] Александр Довженко. Собр. соч. в 4-х томах. М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 425.
[2] Цитируется по стенограмме лекции А. Довженко во ВГИКе, прочитанной в 1956 г.

фильме — простом и скромном — волнует. И неприметная красота сибирского села, трепетная и нежная, и утренний пар, поднявшийся над пашней, и мысли братьев и отца, выраженные как-то очень уж мягко и просто. «Свои Приозерки я ни на что не сменяю», — говорит отец. «Уборка хлеба — нет ничего веселее и лучше уборки хлеба», — признается Виктор. А Алексей, самый младший из братьев, смеется: «Зачем мне там (то есть в городе. — *Д. Ф.*) искать то, что не для меня совсем?»

Режиссер — это видно — глубоко симпатизирует своим героям, до конца разделяет их человеческую и нравственную позицию. И убеждает нас, зрителей, принять ее. От этого — цельность ленты, ее целеустремленность, завершенность. Герои фильма держатся на экране просто, естественно. И все, что они говорят, — личное, пережитое, много раз передуманное. И оттого-то и интересное всем. «Нам хотелось сделать фильм скромным по форме, — писал Исмагилов в теоретическом введении к своему диплому, — хотелось, чтобы в нем было как можно больше самих героев в их человеческих проявлениях и меньше всего проявлений авторских...» Вот это стремление раскрыть человека, целиком сосредоточиться на рассказе о нем, а не заниматься самоцельным «самовыражением» привело к удаче, к свободному и полному проявлению творческой личности режиссера, его мировоззрения.

Фильм по-настоящему профессионален. Режиссеру свойственно чувство кадра, фактуры, ритма, он точно выявляет и мысль и настроение, обладает музыкальным чутьем. Музыка Ракова и новосибирского композитора Габерника входит в фильм ненавязчиво, органично.

В характеристике, данной Исмагилову Новосибирской студией телевидения, сказано, что работу его отмечают «ясность, логичность и деловитость». Можно добавить: душевная тонкость, неоднозначность и поэтичность.

Именно поэтому, наверное, молодому режиссеру так хорошо удалось передать нравственное начало труда, его глубоко личностные для каждого рабочего человека — свои, особые — истоки. Это самое трудное и часто отсутствует в фильмах о людях труда. Люди остаются сами по себе, а труд их — сам по себе. Словно отошел человек от станка, пришел с поля домой, снял с себя рабочую одежду, а вместе с ней и все нравственное, глубоко личное, то, что содержится для каждого человека в его работе, если делает он с в о ю работу — ту единственную, что стала его призванием. Ведь работа человека — это его характер, его образ жизни, его истинное «я».

...У путейцев комсомольской бригады Виктора Мелезина с в о я работа — тяжелая и на первый взгляд малоинтересная. Рабочий день для ребят — это восстановление железной дороги Тюмень — Сургут — Нижневартовск, до неузнаваемости искаженной болотистой почвой. Когда в начале мы видим эти рельсы — разъехавшиеся в разные стороны, провалившиеся в грунт и торчащие из него, как кости из раны, — берет сомнение: что тут теперь можно сделать. Труд ребят, молодых, симпатичных, заросших курчавыми бородками, тяжел и неромантичен. Но как они его выполняют! Как — это и есть главное в фильме А. Иванкина «Каждый день». И оказывается, оно в простоте и самоотдаче, во вдохновенном отношении к труду, которое и делает грязных, потных ребят прекрасными.

Григорий Чухрай, рецензируя в 1965 году диплом Отара Иоселиани «Чугун», писал: «Экономист может подсчитать, сколько стоит тонна чугуна, политик может рассказать, как необходим металл, но только поэт может рассказать о той человеческой ценности, которая заключена в тонне металла...»[3]

Для того, чтобы снять свою первую картину, Иоселиани пошел работать на металлургический завод горновым. Вот откуда пришло к нему понимание «человеческой ценности», заключенной в тонне металла, которое так восхитило Чухрая.

Х. Исмагилов рассказал о человеческой ценности центнера зерна. А. Иванкин рассказал о человеческой ценности нескольких километров рельсового пути, прокладываемого в сибирской тундре.

---

[3] Рецензия цитируется по рукописи, хранящейся в архиве ВГИКа.

Фильм выпускника ВГИКа Себастьяна Аларкона ценен той кровью сердца, которой оплачен в нем каждый кадр. «Три Пабло» называется этот фильм. «Три Пабло — это слух, речь и зрение: Пабло Казальс, Пабло Неруда, Пабло Пикассо. Три Пабло, которые щедро отдали весь свой талант, свою любовь и все свое сердце миру...» Они ушли, говорит автор фильма, навсегда оставшись в сердцах и памяти людей. С экрана звучат слова Неруды:

Они не умерли,
стоят в разгаре боя...
Их мертвых тел
колокола
звонят победу...

Эти слова о Пикассо, о Казальсе, о самом поэте. Они смысл и душа фильма. Работа Аларкона — это стихотворение, гимн величию Человека, Художнику, ставшему Борцом. Фильм мужественный и поэтичный.

Главное, что отличает Аларкона,— самобытность его художественного мышления, которая и помогает ему заявить свою идейную программу ярко, впечатляюще. Самобытность его фильмов не только в медленном тягучем ритме кусков «от автора» (в фильме «Первая страница», также сделанном во ВГИКе) или в рубленых монтажных фразах «Трех Пабло», она прежде всего — в идейных, нравственных и эстетических поисках режиссера.

«Высшей целью кино является политика» — фраза эта звучит как декларация. Но в ней как раз и выражено первое и главное качество Аларкона, режиссера, знающего, что самой историей ему назначено быть борцом. Он говорит:

«Боевое кино требует не просто обновления содержания, но так же и обновления формы языка. Оно стимулирует постоянный поиск идентичности этих двух неразрывных составляющих искусства».

Итак, еще одна декларация молодого художника, которого сама история его родины сделала борцом и революционером — в своем отношении к жизни и в своем понимании киноискусства.

«Отцовская борозда», «Каждый день», «Три Пабло» — три картины документальной мастерской Л. М. Кристи. Все они защищены как дипломные работы в прошлом году.

А вот первые учебные работы мастерской Р. Л. Кармена.

В школе № 841 Ждановского района Москвы целый выпускной класс решил пойти работать на завод. Замечательные ребята — с чудесными глазами, открытыми лицами. О них фильм А. Ханютина «Удивительный десятый «Б».

Наверное, и режиссеру было боязно, как бы фильм не скатился на стезю банального и привычного — станут ребята к станкам, все будет отлично, а мы так ничего и не поймем ни в их психологии, ни в мотивах их решения. Однако все сложилось иначе. И надо отдать должное А. Ханютину, у которого хватило мужества снять фильм не по априорно заданной схеме, а по ж и з н и, следуя за непредвиденным поворотом в судьбах ребят.

Итак, ребята стали к станкам, начали сживаться с заводом, по-свойски чувствовать себя в рабочем коллективе, стали ходить по цехам как будто родились здесь. И даже давали съемочной группе бодрые интервью. И вдруг решили уйти. Не все. Но многие. Что же произошло?

Теперь на экране уже другие лица — серьезные, повзрослевшие. И другие интервью — непростые, тревожные.

Перед ребятами и авторами встал один и тот же вопрос: что же произошло? Как жить дальше?

«По-моему, надо больше говорить правду — что будет на самом деле. Тогда и разочарований будет меньше...» — один ответ.

«Завод не нравится, детали одинаковые — в глазах рябит...» — другой ответ.

«Работа не тяжелая, не скучная, но нам так много наобещали. А что получилось? Первую неделю у тебя даже места нет — иногда работаем, иногда нет. Время проходит зря, ничего не зарабатываем», — звучит в фильме третий ответ.

«А я останусь. Мне здесь хорошо»,— четвертый ответ.

А на завод уже идут с экскурсией новые ребята — глаза горящие, пытливые. Придут ли они сюда снова, надолго? И сделают ли на за-

воде выводы из истории с десятым «Б» — этим удивительным десятым «Б»?

Фильм публицистичен, раздумчив, тревожен. Он снова ставит проблему, важнейшую на сегодняшний день. И не хнычет по поводу происшедшего, а делает выводы точные и деловые. Режиссер справедливо полагает, что эксперимент с 10 «Б» оказался по-своему очень полезным. Многое продумали, сделали выводы, которые не пропадут даром Не бесполезные для завода — потому что опыт общения с десятым «Б» заставит руководителей искать нового и более точного решения важной проблемы адаптации вчерашних школьников на производстве. Не бесполезные для зрителей — потому что фильм подводит к мысли, что необходимо относиться к вчерашним школьникам всерьез, как к взрослым. «Надо больше говорить правду — что будет на самом деле» — эта мысль, высказанная одним из бывших учеников 10 «Б» должна быть продумана серьезно и всесторонне и педагогами, и родителями, и комсомольскими вожаками.

А вот еще одна работа — тоже первая. На экране кладбище кораблей. «Корабли сами не тонут. Люди их топят... невежество», — идет комментарий к этому кадру. На экране — заброшенный парусник «Седов». В командирской рубке идет спор — ремонтировать парусник или списать его под ресторан? Автор не спешит присоединиться к какой-то из этих двух точек зрения. Он как бы говорит: смотрите, слушайте, решайте...

Вот баркетина, превращенная в ресторан, яркие огни, экзотические «русалки», «пираты» наяривают на электронных инструментах... А в это время нам напоминают: «Здесь, где выдача закусок, была рулевая рубка — отсюда прокладывался курс корабля...» И защемило сердце от этих слов, сказанных как бы вскользь.

И опять «Седов» — его моют, чистят, красят. Звучат голоса: «Я когда увидел этот корабль, влюбился в него... Люди в космос летают. Сейчас этим мало кого удивишь! А парусников скоро, может, совсем не будет...»

«По работе уже чувствуется красота человека... Ведь на паруснике если не работать — он не поплывет...»

«Здесь действительно ощущаешь себя настоящим моряком. Понимаете?»

И вот уже шьют паруса, драят палубу, а вот уже паруса взметнулись в небо...

«Спасешь корабль — и сам жить останешься».

Фильм «Кому нужны паруса?» сделала ученица Р. Л. Кармена А. Салтыкова. Фильм, который хоть посылай на любой фестиваль — не стыдно.

Я назвала только пять фильмов из многих работ документальных мастерских Р. Кармена, Л. Кристи, Л. Дербышевой, И. Копалина. А ведь во ВГИКе не только эти мастерские занимаются документальной режиссурой. Добрым, благодарным словом надо вспомнить работы мастерской А. Довженко — «Чугун» О. Иоселиани, «Шел геолог» и «Город начинается» А. Косачева, «Я землю люблю» Р. Сергиенко, «Живая вода» Л. Шепитько, «Репортаж с асфальта», сделанный в мастерской М. Ромма В. Абдрашитовым, и многие другие.

Документальны по своей сущности работы В. Левина «Слова» и «Двигатели», выполненные в мастерской научно-популярного фильма. Уже по этим работам можно было предсказать, что после окончания института Владимир Левин станет интересным документалистом. Он и стал им.

После окончания мастерских художественного кино ВГИКа интересные документальные фильмы сделали Л. Кулиджанов, Г. Чухрай, М. Хуциев, О. Иоселиани, В. Туров, С. Кулиш, В. Усков, И. Краснопольский, Э. Климов, И. Селезнева.

Готовит кинодокументалистов и кафедра операторского мастерства, здесь воспитывают не только операторов, чья работа будет ориентирована на творческий замысел режиссера, но и авторов-операторов, операторов-журналистов — тех, кто будет работать самостоятельно (мастерские Р. Ильина, П. Ногина, А. Колошина). Это очень ценный опыт и очень верная, продуктивная установка! Ведь самостоятельно мыслящий оператор-документалист всегда раскрывается в авторской работе. Стоит вспомнить Р. Кармена, А. Колошина, В. Трошкина, Е. Кряквина, У. Брауна и других, чтобы убе-

диться в справедливости этого наблюдения.

Именно к самостоятельности готовят своих учеников Р. Кармен и А. Колошин, блистательно соединившие в себе три главные ипостаси документального кино — операторское мастерство, режиссуру и журналистику. Интересно и то, что один из них — педагог кафедры режиссуры, а другой — операторского мастерства.

Но об этих мастерских — разговор особый, потому что ответственность на них лежит двойная. Их цель — подготовка авторов-операторов для самостоятельной работы на корпунктах страны и за рубежом. Основная продукция корпунктов — это короткие сюжеты, короткие репортажи. Но со временем ко многим из мастеров оперативного репортажа приходят не просто опыт и знание, а и способность к глубокому анализу, к обобщениям — что дает им право на создание самостоятельного публицистического фильма. Так в свое время родились режиссер-международник А. Колошин, сначала работавший автором-оператором на корпункте в Австрии, а теперь известный режиссер нескольких отличных публицистических картин большого дыхания и силы; Ф. Фартусов — «полпред» документального кино на Дальнем Востоке, В. Ледин — на Севере. Все они начинали как рядовые хроникеры.

Значит, задача, стоящая перед педагогом, готовящим документалистов, вовсе не сводится к тому, чтобы научить студентов снимать репортажи, сюжеты, очерки, ибо практика показывает: их мастерские выпускают операторов, режиссеров, многие из которых вскоре закономерно начинают тяготеть к самостоятельной работе большого публицистического звучания. В то же время педагог всегда должен помнить об опасности, таящейся в педагогическом процессе: нельзя, чтобы ученик от операторской, чисто репортерской профессии отошел, а к самостоятельной режиссуре не пришел. Здесь полурешений быть не может. Ведь сразу же, едва сойдя со студенческой скамьи, документалистам предстоит с а м и м выбирать событие, с а м и м осмысливать его, самим снимать, самим монтировать, самим озвучивать и доводить до одной пленки свою работу. Какая ответственность!

Тем радостнее, что в «послужном списке» мастерских авторов-операторов есть несколько отличных работ, по-настоящему профессиональных, не только операторски, но и режиссерски, свидетельствующих о наличии у молодых авторов точной идейно-творческой позиции. В числе таких работ — «День испытаний» А. Слапиньша, «Нам и внукам» Л. Сергеева, «Атака» В. Говорухина и А. Филиппова.

В то же время, когда смотришь работы авторов-операторов одну за другой, начинаешь видеть и их недочеты, ставшие уже «общим местом». Пока что самое сильное в этих работах — все-таки операторское мастерство. Чувствуется, что молодые кинематографисты просто влюблены в камеру, в изображение. В большинстве своем о них можно сказать: оператор — да, автор, режиссер — пока еще не совсем... Многие фильмы рыхлы, перегружены случайным, недостаточно строго отобранным материалом, не точны по «составляющим» — монтажу, музыке, дикторскому тексту. Явный примат чисто операторского подхода. А это ведет некоторых документалистов к решениям поверхностным, однозначным, иногда — «туристским», к фильмам без проблем, без осмысления сущности фиксируемого камерой явления. Между тем мастерские, о которых идет речь, призваны готовить специалистов, которые должны будут стоять в своей работе на уровне журналиста-международника с его умением точно, глубоко осмыслить политические, идеологические аспекты происходящего, проанализировать с у т ь наблюдаемого ими явления.

Надеяться на то, что авторская позиция, журналистская хватка, режиссерское мастерство придут со временем, сами собой, с опытом, не следует. Так бывает, к сожалению, далеко не всегда. Не случайно многие выпускники ВГИКа так и остались на ученическом уровне осмысления материала, будучи, впрочем, блестящими операторами. Основные качества киножурналиста — умение видеть главное, понимать сущность явления, выразить свою авторскую позицию — гражданскую и художническую — присущи далеко не всем документалистам, прошедшим через вгиковские операторские мастерские.

Но вернемся к режиссерским мастерским документалистов. Надо отдать должное педагогам ВГИКа, посвятившим себя документальному кино и сумевшим, опираясь на свой разносторонний и богатый творческий опыт, заразить своих учеников интересом к наиболее актуальным темам современности. Прежде всего — к рабочей теме. От вошедших в «золотой фонд» ВГИКа фильмов О. Иоселиани «Чугун» и В. Левина «Двигатели», от фильма Т. Семенова «На высоте» и до последних работ, таких, как «Отцовская борозда» Х. Исмагилова, «Каждый день» А. Иванкана, «Рабочий» В. Курыкина, тянется линия творческой преемственности, прощупываются творческие связи, позволяющие говорить о сложившейся традиции, когда в центре замысла не просто воспевание труда и не фиксация его результатов, а стремление постичь его нравственную сущность — «человеческую ценность», заключенную в тонне металла.

Пристальный, глубоко осознанный интерес к истории страны, как бы даже личная причастность молодых художников к героическим страницам прошлого, сознание ответственности за продолжение революционных традиций в сегодняшнем дне страны наполняют страстью такие работы разных лет, как «Рождено революцией» А. Миримова, «Праздники революции» И. Григорьева, «Разведчик севера» М. Шмулевича, «Борис Сафонов» Г. Распопова, «Мы этой памяти верны» А. Дудова и Н. Шарубина.

Интересно работают студенты и в спортивной тематике, создавая фильмы яркие, темпераментные, крепко сделанные в профессиональном отношении. Это работы А. Слапиньша «День испытаний», А. Андреева «Скорость», С. Лукьянчикова «Охота на золото».

Примечательно и жанровое разнообразие студенческих работ — тут и острая публицистика, и фильмы-портреты, и фильмы-исследования, и репортажи, и короткие этюды, и фильмы-размышления, и фильмы-стихотворения.

●

Читатель, наверное, уже обратил внимание, что в своих заметках я использую в качестве примеров как фильмы последние, так и работы многолетней давности — О. Иоселиани, А. Слапиньша, Д. Михлеева, Т. Семенова. Делаю я это намеренно: мне хочется показать, что у студенческого кино во ВГИКе уже есть свои традиции, свой золотой фонд. Да и логика развития студенческого документального кино — своя, органически связанная с традициями, лучшими достижениями большого нашего документального экрана, но и отмеченная своими чертами.

В чем же проявляется в работах вгиковцев перекличка поколений, преемственность традиций? И что в их работах стало собственным открытием молодых? Вспомним несколько фильмов. Хотя бы уже упоминавшийся «Чугун». До него большинство документальных фильмов о сталеварах фиксировали прежде всего эффектную фактуру льющегося металла, огненные реки, искры, феерию... У Иоселиани никакой феерии, никакой эффектности. Не было в его фильме ни парадного глянца, ни победных фанфар и рапортов. Обычная смена, обычная работа, простые рабочие-сталевары на своих привычных рабочих местах. Но необычным был взгляд художника, тонко подмеченные им детали: например, шашлык, зажаренный над расплавленным чугуном, — обед сталеваров... Автор как бы приближал нас, зрителей, к своим героям: от общего первого впечатления — к характеру работы, к деталям и нюансам, создающим аромат подлинности, к подлинной работе у печи с короткими передышками, с жадными глотками воды. А в результате — личность рабочего приближалась к нам, укрупняясь и прорисовываясь в своих сущностных проявлениях и особенностях, а труд рабочего рассматривался не только в том, как он тяжел, но и в том, как точны и артистичны движения сталеваров, как увлечены они делом рук своих, какая гармония и красота таится в их творчестве — у печей, на своем рабочем месте. И только как награда за тяжесть их труда возникали на экране сверкающие каскады искр, водопад льющегося металла. А в нем, в этом потоке металла нам открывается не только эстетическая и экономическая его ценность, а ценность человеческая.

В фильме Иоселиани нет дикторского текста, нет синхронов. Нет трескучих фраз. Есть труд — труд как мера добра, как мера красоты, как мера человека...

За год до защиты диплома Отар Иоселиани писал в «Комсомольской правде»: «Теперь, когда я усталый иду по улице, неся свою бутылку молока и хлеб, я почему-то особенно придирчиво приглядываюсь к людям. Вот этот не работает, этот тоже, этот работает — глаза утомленные, а вот этот — розовый, самодовольный, выбритый — бездельник; особенно меня стали раздражать бездельники.

...Полнота ощущения жизни, ощущение красоты и радости, равно как и чувство близости между людьми, ощущение духовной общности с любым человеком... возможно лишь тогда, когда кончилась работа, когда сидишь ты рядом с ним, сложив на коленях усталые руки...

...Вообще самые красивые, вдохновенные и даже какие-то трогательные минуты — после труда, минуты осознания сделанного, гордости, ощущения силы; мы говорим мало, коротко, понимаем друг друга с полуслова, сердца наши полны нежности и заботы друг о друге...»

Думаю, вспомнить эту давнюю статью стоило именно сегодня, когда производственная тема в нашем кино требует новой глубины, выхода на простор новых обобщений. В «Чугуне» в каждом кадре, в каждой детали — в глотке свежего воздуха в короткий перерыв, в тишине, наступившей как-то очень уж внезапно, и во вновь вернувшемся на экран гуле цеха, в живительной струе воды и в устало сложенных руках, в движениях и лицах, в пластике и в звуках — ощутимо то острое чувство самой «фактуры» реальности, ее ритма и колорита, которое немыслимо без подлинного проникновения в суть производственного процесса, в души людей, в нем участвующих.

Еще один пример фильма истинно вгиковского: «Двигатели» Владимира Левина. Фильм этот появился через два года после «Чугуна» и надолго запомнился как необычный — по своим приемам, по подходу к материалу — кинорассказ о заводе Ильича. Упругий и четкий, ясный и поэтичный фильм Левина сразу привлек к себе внимание потому, что не был прост и однозначен по своей структуре. Буквально каждый кадр, каждый эпизод кроме прямого смысла нес в себе еще и поэтический образ, вызывал ассоциации настолько глубинные, что каждую строку в этом фильме хотелось прочесть не «буквалистски», а расширенно и обобщенно, так, как читалось и само это слово — «д в и г а т е л и».

В картине В. Левина было то же, что у Иоселиани, пристальное внимание к детали, к нюансу, незаметно перерастающему в емкое и точное обобщение. То же ощущение труда как способа бытия, как формы проявления добра и красоты...

И еще было уверенное владение профессией — монтажом, ритмом, звуком, музыкой... Звукоизобразительный ряд в этом фильме предельно точен, пластика — безукоризненна...

«Это удивительно емкое слово — двигатели, — писала в своей рецензии на фильм институтская газета «Путь к экрану». — Двигатель — это то, что движет. Движет турбинами и прогрессом. Движет машинами и людьми. И еще двигатель тот, кто **движет**... Есть еще один вид двигателей. Двигатели внутреннего сгорания. Работа Володи Левина именно такой двигатель. Режиссер действительно «сгорает», чтобы дать движение своему фильму».

К сожалению, масштабы журнальной статьи не дают возможности сказать и о других заметных работах из копилки прошлых лет — для того, чтобы показать, что же было в них такого, что сохранилось, развилось, что живо и в сегодняшних фильмах молодых.

Понятно, что в институтской «копилке» сохраняется только самое яркое, самое талантливое, самое совершенное. Режиссер, окончив ВГИК, может достичь высот и признания, а может и потерять самого себя, может оказаться незаслуженно признанным или столь же незаслуженно забытым; но здесь, во ВГИКе, в памяти института, в его традициях, он останется таким как был, самим собой, будет замечен по лучшему, что проявляется в его работе.

Оттого так непросто, подчас даже страшно бывает показывать свои фильмы в институте: здесь критика всегда особенно беспощадна и точ-

на. Здесь все проверяется достижениями Вертова, Шуб, Довженко, Ромма, Кармена... Здесь традиция устойчива и не поддается капризам моды. Здесь главные качества, ценимые в режиссере, — Человек, Гражданин, Художник...

●

Сегодня студенты ВГИКа снимают свои работы на разных студиях. Учебные и курсовые — как правило на учебной студии в институте, дипломные — на киностудиях страны и на телевидении. И зачастую работы, снятые на учебной киностудии, ни в чем не уступают тем, что осуществляются в профессиональных условиях. Сейчас мало кто помнит, что «Катюша» В. Лисаковича была его дипломной работой.

Это уже потом Центральная студия документальных фильмов вписала ее в свой золотой фонд. Украшением студий стали и такие работы, как «На высоте» Т. Семенова, «Птица икс» Д. Михлеева, «Дарьяльские зарисовки» Р. Хотивари и многие другие.

Не редкость — победа студенческих фильмов на международных кинофестивалях. Вспомните «Начало» А. Пелешяна, «Первую страницу» С. Аларкона, те же «Дарьяльские зарисовки» Р. Хотивари.

Все это работы очень индивидуальные, глубоко самобытные. Это в свою очередь свидетельствует о том, что лучшие вгиковские педагоги не «приглаживают» студенческие работы «опытной рукой мастера», оставляют простор для проявления художнической самобытности будущих режиссеров. Но «неприглаженность» студенческих работ дает возможность проанализировать не только сильные их стороны, но и их типичные недостатки — те, которые являются не только частными просчетами первых работ, но и результатом определенного недобора в процессе обучения.

Когда берешься за журнальную статью на тему, подобную этой, цель твоя — не простое подведение итогов и не констатация достижений, но обязательно пристальное рассмотрение того, что еще не соответствует высоким критериям будущего, что требует к себе критического внимания.

Прежде всего это ослабленная драматургия. Драматургия замысла и драматургия монтажного построения. В студенческих работах неумение организовать материал, найти точный режиссерский прием его подачи, к сожалению, встречается нередко. Поэтому-то не перерос рамки «среднего фильма» диплом А. Опрышко «Память», хотя впоследствии молодой режиссер и заявил себя как художник яркий, интересный. А вот в дипломной его работе организация материала была необязательной, неточной, вялой. Аморфна и рыхла работа В. Никитина и А. Бехтерева в фильме «Время нашей жизни», где связь элементов художественной структуры случайна и необязательна, многие кадры можно было бы заменить на более точные и выразительные.

Компоновка целого из, казалось бы, несопоставимых кусков — обязательное условие мастерства режиссера-документалиста. Но и главная его трудность! В документальном кино процесс «сценарий — съемка — монтаж» особенно трудноуправляем. Жизнь, герои, события неизменно вносят свои коррективы в режиссерские планы, а избегать коррективов, отмахиваться от них и снимать обязательно «по сценарию», даже если материал изменился по сравнению с тем, как он представлялся автору в период разработки сценария, — будет не достоинством режиссера, а его недостатком, свидетельством косности его мышления, отсутствия у него подлинного интереса к жизни, ее развитию, ее непрестанным изменениям. Документалист зачастую получает на монтажный стол не то, на что он рассчитывал. Оттого-то особенно виртуозным и должно быть его искусство композиции, его мастерство. Ряд работ студентов ВГИКа дает образцы такого мастерства. Это «День испытания» А. Слапиньша, «Борис Сафонов» Г. Распопова, «Птица икс» Д. Михлеева. Но сколько имеется работ, в которых нет такого динамизма авторского мышления, нет умения идти за жизнью, чутко улавливая ее изменения.

Второй недостаток многих работ, по сути, часть первого — это неточность, нестрогость в отборе компонентов, а отсюда — лишние эпизоды, кадры, детали. Вот только несколько примеров тому.

В зоопарке заболел тигр, надо его лечить. Его и стали лечить И вылечили. Вот и вся история, рассказанная в фильме «Доброе утро, Дар!» режиссера А. Исакова, рассказанная с юмором, находчиво, остроумно и лукаво прокомментированная Зиновием Гердтом. Но сколько в фильме лишнего! И как всего много! И как из-за этих переборов томительно тянется экранное время... Невольно начинаешь терять интерес к фильму — несмотря на зверей, на которых, кажется, можно смотреть бесконечно.

Еще один пример Человек сидит в аэропорту в ожидании своего рейса. Он летит на встречу с прошлым — в Прагу, где в мае 1945-го закончил войну, где потерял многих боевых друзей, где встретил Победу... В фильме самой встречи нет — есть только ожидание, ее предощущение. И есть встреча — не с сегодняшней Прагой, а с тем далеким и волнующим прошлым. Замысел отличный. И материал режиссер фильма «Всего один день» К. Шергова разыскала интересный. Но прием, органичный для ее фильма — рассказ от лица героя, — предполагал определенную условность, нарушать которую значило разрушить замысел в самой его основе. К сожалению, режиссер пошла на это нарушение. Пошла, что называется, от «режиссерской жадности», от неумения отсечь от фильма все, что для него было инородным, что ему мешало. А мешали фильму К. Шерговой синхронные интервью, ничего не прибавившие к нему ни информационно, ни эмоционально, помешал ему и перебор хроники, нашей и зарубежной. Думается, следовало бы отказаться в этом фильме и от эпизода с участием Ю. Левитана, читающего акт о капитуляции Германии. Все эти компоненты нарушают прием, те самые «условия игры», которые сама же Шергова определила для себя, приступая к работе над фильмом.

Избыток текста, его необязательность — это тоже одно из «общих мест» студенческой режиссуры. Между тем такие фильмы, как «Каждый день» А. Иванкина, «Охота на золото» С. Лукьянчикова, могли бы совсем обойтись без текста. В других работах текст «ломает» драматургию даже там, где она выстроена монтажно. А зачастую он привлекается в фильм для прикрытия ослабленного монтажа, когда драматургия строится на слове, а изображение — это лишь аморфная иллюстрация к нему. Так, например, в работе А. Андреева «Скорость» интересно закадровое интервью героя фильма, а монтажный кусок, сопровождающий этот текст, необязателен, неточен, рассеивает внимание.

«Ослабленный» монтаж — результат чрезмерного увлечения текстом А ведь именно монтаж и должен в хорошем документальном фильме заставить материал «заговорить» без текста; монтаж — это же основной язык документального фильма, его главное оружие. Текст же нужен документалисту только в тех случаях, когда он либо несет особо ценную информацию, либо когда служит контрапунктом к изображению, вместе с ним высекает новое качество.

И, пожалуй, наиболее уязвимое место нашей молодой режиссуры — и во ВГИКе и после его окончания — неумение пользоваться звуком, музыкой. Конечно, музыка способна во многих случаях «вытянуть» изображение, компенсировать просчеты монтажа. Но она может и погубить картину. Режиссер зачастую не заботится о том, чтобы музыкальный ряд был выстроен и «смонтирован» так же точно, как и изобразительный. Эклектика в музыке непозволительна как нигде, музыка — это всегда точнейший показатель культуры режиссера, его творческого чутья. Между тем как часто дипломанты не могут найти музыкальную тему, органичную для фильма, или перегружают его слишком большим количеством музыкального материала.

Мало кто из студентов умеет по-настоящему выстраивать и звукоизобразительный ряд, хотя звук — такой же элемент драматургии, как и изображение. В студенческих фильмах частенько встречается такое безудержное использование музыки, когда она просто «заливает» пространство картины, не помогая ее восприятию, а мешая ему. К тому же музыка во многих фильмах эклектична, не точна по характеру, подчас малофункциональна. Перегружены музыкой, к примеру, такие работы, как «Обыкновенная суббота», «Доброе утро, Дар!», «Самая обыкновенная».

Странно, что и увлечение классикой, характер-

ное сейчас для молодых режиссеров, порой приводит к результатам очень сомнительным. Так, в кадре может быть сутолока городских улиц, а в фонограмме — сороковая симфония Моцарта, в изображении — работающие экскаваторы или бульдозеры, а в музыке — «Токката» Баха. Вот уж поистине — концерт для бульдозера с оркестром. Странно, например, звучит в фильме «Мы этой памяти верны» «Речеркар пер сонар» Нигрино. Ведь у этой музыки совершенно другой характер, другая традиция. Она вызывает другие ассоциации и другие образы. Вдобавок к этому — встык — ставится еще и современная песня. Ничего объединяющего их, конечно, нет, и контрапункта никакого они не рождают.

Но есть и отличные примеры использования музыки в фильмах «Отцовская борозда», «Кому нужны паруса», «Борис Сафонов». Здесь все точно по построению, по стилю музыки. Отлично выстроен звукоизобразительный ряд в фильмах «День испытаний», «Охота на золото».

Но, к сожалению, исключения, как это обычно бывает, только подчеркивают правило. Видимо, за последние годы во ВГИКе произошел какой-то «сбой» в преподавании таких предметов, как музыка, звук. Это тем более досадно, даже странно, что в нашем кино есть такие блистательные мастера звука, как К. Никитин, В. Бабушкин, Л. Гедравичус.

Наверное, надо было бы наладить контакты студентов ВГИКа с консерваторией, с молодыми композиторами. Один из наиболее «кинематографических» наших композиторов М. Таривердиев, например, начинал свою работу во ВГИКе — с фильма Х. Дцнубы, В. Китайского, С. Кулиша и В. Фастенко «Из пепла». Почему не попытаться передать эстафету молодому композитору, выпускнику консерватории?

Надо подумать и о другом: о том, чтобы на фестивалях студенческих фильмов отмечалось лучшее звуковое решение, лучшее музыкальное решение, лучшая работа звукооператора.

Все это — недочеты по компонентам. Но есть один недостаток, который подчиняет себе все остальные, недостаток, который усваивается особенно легко и становится на какое-то время необратимым. Этот недостаток губит все, что только можно загубить — талант, мастерство, личность, потому что он связан со стремлением к успехам, к путям хоженым и гладко заасфальтированным. Эти пути — к результативности, когда результат сообщается, прежде чем было произведено исследование, а ответы даются прежде, чем зритель успевает вдуматься в вопросы.

«Ошибка наша — это сражение предполагаемыми результатами, а не страстями», — говорил А. П. Довженко. Есть на этот счет интересное и точное высказывание и у С. А. Герасимова. В одной из лекций, прочитанных во ВГИКе, он сказал: «Прекрасно то, что выражает тенденцию развития жизни, связь действия, движение действия, начало мужества, начало гнева, начало любви. Начала и процессы заставляют не довольствоваться фиксацией данности, результата. Красота — в движущейся мысли».

Результативность — болезнь творческой вялости и равнодушия, к сожалению, проникает и на студенческий экран. Не так уж часто, но все же достаточно часто для того, чтобы педагогам и нам, кинематографистам старших поколений, стоило встревожиться. Ведь не удержавшись от результативности по неопытности или недомыслию, молодой режиссер в будущем может прибегнуть к ней по привычке или из старательного желания обеспечить, укоротить себе путь к «спокойной жизни»

И еще одна, опять же неоригинальная, истина: чтобы делать «по-новому», «по-своему», двигать вперед кинематографический паровоз, забрасывая в его «топку» энергию своей индивидуальности, своих дерзаний, необходимо в совершенстве овладеть накопленным опытом, традицией, секретами профессии — перешагнуть через все это, через опыт прежних поколений нельзя да и незачем. Если, конечно, юноша, переполненный сознанием своей необыкновенности, не захочет всю жизнь изобретать велосипеды, чтобы через много лет понять, что годы ушли на то, чего делать не стоило, а сейчас начинать искать на правильном направлении уже поздно.

Давайте зададимся и таким вопросом: почему это работы многих молодых, сделанные в институте, оказываются интереснее того, что

им удается сделать после прихода на студию. Одни, вероятно, не выдерживают «давления» производства с его жесткими графиками и ритмами, другие — потому, что оказываются не в силах противостоять сложившейся инерции, стремлению на производстве порой все «причесать» по своим канонам; третьи, решив, что все на свете постигли, перестают учиться. И некому вовремя сказать молодым об этом, потому что вокруг них ореол, созданный еще тогда, когда их первые ученические удачные работы были расхвалены сверх всякой меры. Ведь ни критикам, ни товарищам по цеху обычно недосуг заняться анализом того, что же произошло с режиссером в процессе перехода от одного фильма к другому. Вот остановка в пути остается незамеченной, и даже топтание на месте подчас трактуется как «творческая перестройка». А колокола тревоги начинают бить только тогда, когда регресс стал уже необратимым. Как часто у нас, старших, не хватает терпения разобраться в том, что же происходит с твоим молодым коллегой, работающим рядом с тобой, как часто не хватает у нас времени просто посмотреть его новую работу, я уже не говорю о мудрости и такте, которые необходимы для того, чтобы можно было ее разобрать спокойно, без дифирамбов и без огульной хулы. К величайшему сожалению, слишком мало среди нас людей, наделенных душевной щедростью Михаила Ильича Ромма, Александра Петровича Довженко, Сергея Аполлинарьевича Герасимова. Сейчас мало кто помнит, что Василий Шукшин закончил мастерскую Ромма. А потом он обратил на себя внимание Герасимова, у которого оказалось достаточно прозорливости и душевный щедрости, чтобы Шукшин стал и его учеником также, в той же самой мере, в какой он был и учеником Ромма. А ведь Шукшин был не легкий, ох, какой не легкий ученик! Особенно тогда, когда стал уже самостоятельным режиссером — после института.

И то, что Шукшин стал тем Шукшиным, которого мы знаем и любим, — это заслуга и Михаила Ильича и Сергея Аполлинарьевича в равной степени.

Сколько раз на моей памяти Герасимов брал под свое педагогическое наблюдение начинающих режиссеров, которые в институте не были его учениками. Я и сама помню, как в самый трудный для нас, студентов, период — на дипломе — он протянул нам, начинающим, руку помощи — просто, естественно, спокойно, так, что его поддержка буквально выручила нас, сыграла в нашей судьбе едва ли не решающую роль. А мы не были его учениками — ни я, ни Инна Селезнева, ни Инна Туманян; да и фильм свой дипломный «Путешествие» мы сделали не на студии имени Горького, где работает Герасимов, а на «Мосфильме».

А сколько творческих судеб сложилось благодаря душевному участию в них Михаила Ильича Ромма. Я до сих пор не могу понять, как хватало у него времени, сил, терпения на такое внимание к молодым — внимание повседневное, неусыпное, обострявшееся всегда как раз в тот момент, когда в нем возникала особая нужда.

Я пишу об этом потому, что порой приходится наблюдать и другое отношение к молодежи на студиях. Когда режиссер, чей опыт мог бы принести очевидную пользу начинающему свой путь в кинематографе, остается равнодушен к нему. Такой мастер непробиваем, для него каждое душевное движение, обращенное не на свой фильм, — потерянное время. И невдомек таким «мэтрам», что только в контакте, в общении с молодыми, во встречах с новым, всегда, даже в зародыше, скрытом в поисках дебютанта, — залог обновления, преодоления себя самого. А. П. Довженко и М. И. Ромм это прекрасно понимали так же, как понимают это сейчас С. А. Герасимов и Р. Л. Кармен.

●

Недостатки нашего молодого кино сегодня — это недочеты нашей работы с молодежью вчера — три-пять лет назад. Результат того психологического недобора, того недостатка душевной щедрости, терпения, внимания, который особенно губителен и потому нетерпим именно в педагогике.

На кинематографическом пороге всегда стоят новые молодые, для нас еще незнакомые, нам еще неведомые. Но именно они — залог того, что все мы сегодня работаем не напрасно. Наши фильмы ведь чаще всего живут недолго, го-

раздо дольше живут принципы, идеи, которые вырабатываются в процессе создания этих фильмов, те принципы и идеи, которые надлежит воспринять тем, кто идет вслед за нами.

Да и что такое наша документальная классика, в чем ее живительные традиции. Они не только в фильмах, но и в тех идеях и теоретических откровениях, на которые были так щедры в своей педагогической деятельности Эйзенштейн, Довженко, Шуб, Вертов, Ромм.

Воспитание режиссера — работа штучная и здесь каждая удача — победа. В этом и счастье тех, кто отдает свои силы работе во ВГИКе, тех, кто живет в своих вчерашних, в сегодняшних и завтрашних учениках.

Сегодня на документальных студиях ярко и интересно работают вчерашние вгиковцы — Игорь Григорьев, Тенгиз Семенов, Александр Опрышко, Дмитрий Михлеев, Себастьян Аларкон, Владимир Цеслюк, Владимир Левин и многие другие. В этом не только их заслуга, но и заслуга тех, у кого хватило времени и сил, чтобы пройти рядом с молодыми весь путь их подготовки к творческой деятельности. Вот теперь они — и И. П. Копалин, и Р. Л. Кармен, и Л. М. Кристи, и Л. Н. Дербышева, и А. А. Колошин — продолжаются в тех, кого они когда-то выпустили в большой кинематограф.

Качество работы молодой документальной режиссуры сегодня таково, что мы вправе ждать нового подъема советской кинопублицистики. И значит нам, тем, кто был молодым еще вчера, завтра станет нелегко: соревноваться с молодыми, впервые берущими в руки камеру, дело нешуточное для каждого даже умудренного в мастерстве художника. Тем не менее не приходится сомневаться — таков уж закон нашей жизни, — что старшие сделают все необходимое для того, чтобы шире распахнуть горизонты нашего киноискусства. У «стариков» молодежь наследует славные традиции, богатый фонд достижений и принципов, который она осваивает еще в годы своего вгиковского ученичества. Передуманное и перечувствованное тогда остается с будущими мастерами навсегда. Тем более важно, чтобы уроки, полученные во ВГИКе, с каждым учебным годом все больше, все полнее соответствовали бы тем нормативам, которые с такой определенностью и силой сформулированы в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью». В нем, в частности, подчеркивается: «Вся работа с молодыми художниками должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью». Это партийное указание убедительно свидетельствует о высочайшей мере уважения к молодому поколению советской творческой интеллигенции. В то же время оно предъявляет к каждому художнику, начинающему свой путь в искусстве, самый высокий счет — ответственность перед своим талантом, перед своим назначением — творить для своего народа.

Аркадий Ваксберг

Страх глубины

Полемические заметки

1

«Преступление»... Огромные черные буквы во всю ширь киноафиши не столько привлекали, сколько пугали. Зловещая нагота названия не сулила лихой легкости детектива — за емким, обобщающим словом скрывалась драма. Не скажу, что название показалось мне очень удачным: в нем была не то что бы сухость, но чрезмерная прямолинейность. Оно мало что говорило и особой выдумкой не отличалось.

И однако же было в нем обещание той масштабности, по которой все мы тоскуем. Игриво рекламные кадры, зазывавшие к кассе, сулили приятное зрелище, но аскетическая жесткость названия заголя настраивала на сосредоточенность и раздумье.

Замелькали титры, пошли первые кадры. «Детектив? — почему-то не без злорадства подумал я, когда на экране возникли видения Павла Сергеевича — размытая, смазанная картина: арена, гладиаторы, бой. — Черта с два детектив. Детектива не будет!»

Я уселся удобнее, предвкушая радость, которую ждал давно

«...Вообще нетерпимость есть проявление собственной неполноценности или дурного воспитания,— неожиданно огорошил Павел Сергеевич, которого до сих пор мы не могли уличить в особой склонности к афоризмам. — ...Убийство же есть крайнее проявление нетерпимости».

Павел Сергеевич — учитель истории, одно из главных действующих лиц фильма Евгения Ташкова «Преступление». Впрочем, действует он только в первой картине дилогии — картине, которая так и называется: «Нетерпимость». Разговор о нетерпимости, стало быть, не случаен, тем более что роль собеседника Павла Сергеевича — Режиссера без имени — играет сам режиссер Евгений Ташков. Играет, конечно, без всякого «умысла», отнюдь не стараясь выдать себя за носителя главной идеи. Когда Режиссер в фильме запальчиво восклицает: «Я безжалостно освобождался бы от всяческой дряни», это вовсе не означает, что режиссер фильма всерьез предлагает линчевать всех, кого он достаточно произвольно и не слишком научно именует «всяческой дрянью» — термином, закону пока не известным.

И все же, и все же... Неспроста нам показывают эту сцену в лесу, где двое друзей, нечаянно встретившись после долгой разлуки, задушевно беседуют на отвлеченную тему. Не такая уж, видно, она отвлеченная, если охотникам недосуг оглянуться вокруг, если «лучших друзей студенческих лет» нисколько не тянет предаться воспоминаниям, если лишь для того и замер сюжет, чтобы в этой неожиданной «вставке» два персонажа обменялись короткими репликами философского толка.

Нет, конечно же, неспроста. Но — зачем? Я снова и снова прокручиваю в памяти этот эпизод, чтобы постичь его смысл, чтобы придать сумбурной речи героев хоть какую-то логику и элементарную стройность.

Значит, Режиссер (не Е. Ташков, а персонаж) готов «освободиться от дряни» и за это получает упрек в «неполноценности», в «дурном воспитании». Несколько странно для человека, который ратует за терпимость, но в запале чего только не скажешь!.. А при чем тут убийство? Как всплыла — без какой-либо внутренней связи — эта странная тема? Неужто Павел Сергеевич провидчески чувствует, что ему предстоит стать жертвой преступного нападения? Пусть так, и однако же почему «убийство есть крайнее проявление нетерпимости»? Чьей нетерпимости? Преступника — к жертве?

Вспоминаю несколько судебных дел, в рассмотрении которых мне пришлось когда-то участвовать.

Пьяный деспот-отец из года в год издевался над домочадцами, замордовал жену, колотил сына, оскорблял дочь. Во время очередного скандала сын убил родного отца. Есть множество объяснений, позволяющих понять механизм разыгравшейся драмы, только формула Режиссера ничего нам не объяснит. Как говорится, не в ту степь...

Вор-рецидивист, застигнутый на месте совершения преступления, стремясь уйти, начал отстреливаться и смертельно ранил милиционера. Можно, конечно, сказать, что будь наш вор хоть малость терпимее, он не стал бы стрелять, а покорно дождался ареста. Боюсь, такое объяснение покажется пародийным.

Нет, что-то неладно с философией Павла Сергеевича. Что-то не так... Слишком она беспомощна. Слишком наивна. Отдает дилетантским глубокомыслием, профанирующим больную и сложную тему. А ведь авторы фильма отнюдь не хотели представить учителя дилетантом. Профаном — тем менее. Это, быть может, один из немногих, кому отданы их симпатии. Не то чтоб герой, с каждым словом которого они солидарны. Но, конечно, не персонаж, достойный насмешки.

Нет, не под силу Павлу Сергеевичу в двух или трех непричесанных «максимах» дать ответ на вопросы, над которыми бьются ученые.



«Преступление»

Социологи и психологи. Юристы и педагоги. Философы и публицисты. Но, может быть, и — не нужно?.. Вот ведь странная вещь: прошло время, забылись многие эпизоды дилогии (а уж реплики персонажей и подавно забылись), но «вставной номер» в лесу помню отлично. Мысленно возвращаюсь к нему, иронизирую, спорю.

Почему? Ведь ни один из собеседников не прибавил ничего к нашим знаниям, не открыл, как говорится, америк. И даже продемонстрировал весьма слабое знакомство с вопросом, о котором взялся судить. Но — спасибо за это! — с экрана прозвучала неординарная мысль! Пусть наивная и спорная, неверная даже. И все-таки — мысль, которая требует ответной мысли. Которая, хочешь не хочешь, а заставляет нас думать.

Конечно, куда было бы лучше, если бы мысль эта предстала не столь схоластичной и отвлеченной, если герои — скажем со всей прямотой — оказались бы интеллектуально богаче, знали бы больше, пахали бы глубже. Но привлекает уже само их стремление постичь корни сложных явлений, а не скользить по поверхности, их потребность разобраться в истоках, а не сечь без разбору наотмашь.

И тем более привлекает стремление самого автора снять фильм, который ставит и исследует проблему. Какую проблему? Ответить на этот вопрос не так-то просто. Ибо в стремлении достоверно показать пласт жизни, распутать тугой узел сложных человеческих отношений автор с большей или меньшей полнотой

неизбежно касается самых разных проблем, каждая из которых вполне достойна художественного осмысления.

2

Откуда у иных подростков — этих милых симпатяг с очаровательными мордашками,— откуда у них такое ожесточение, такая злость, такая, если выразиться по-ученому, неадекватность реакций? Почему невинная шутка может вызвать последствия, которые никто не в состоянии был предвидеть? Почему простейший конфликт решается в кулачном бою, в поножовщине, в диких выходках, о которых без содрогания порой невозможно читать?

Эти вопросы довольно давно привлекли внимание юристов — ученых и практиков. Публицистика тоже не обошла их вниманием — острые газетные выступления, наверно, памятны всем. Обывательские толки о том, какая «теперь пошла молодежь», обсуждать всерьез невозможно: само их существование тоже материал для исследования и осмысления. Дилетантские рекомендации быть с детьми «построже» и «посуровей» свидетельствуют разве что о беспомощности перед сложностью жизни. Немногое проясняют и псевдонаучные ссылки на акселерацию, в которой кое-кому так хочется видеть универсальнейший ключ ко всем нерешенным проблемам. Конечно, разрыв между ранним физическим и запоздалым нравственным созреванием мощно и противоречиво влияет на поведение, но только ли в нем, в этом разрыве, все дело? Почему на одних он воздействует пагубно, а других минует чаша сия? Модные ссылки на акселерацию вовсе не так уж невинны: они переводят разговор из области социально-психологической в область физиологическую, где социологии, педагогике, праву почти и нечего делать.

Фильм «Преступление» явно не на стороне тех, кто отбивается от сложных жизненных проблем «учеными» словечками и беспомощными эмоциональными всхлипами. Автору фильма хочется докопаться до истоков явления, понять его корни. Он стремится проникнуть в душевный мир Володи Каретникова, стремится понять, почему у взрослых (у педагогов, которым, казалось бы, и карты в руки!) нет контакта с этим «трудным мальчишкой», почему задушевные их разговоры так разительно напоминают диалоги глухого с немым.

Да вот беда: поставив этот нелегкий, но столь общественно важный вопрос, автор словно бы испугался той тяжкой ноши, которую сам на себя взвалил. Он забыл Володю со всеми его трудноразрешимыми проблемами и пошел по уже проторенному пути: безнравственный облик отца, его холодная расчетливость, его готовность любыми средствами пробиться к намеченной цели, его хитрость, изворотливость и коварство — все это, убеждает нас автор, и привело к падению сына.

Наверно, где-то, в каком-то конкретном «отдельном» случае возможна и такая коллизия. *Так бывает* или по крайней мере так *может быть*. Правда, в фильме эта причинно-следственная связь скорее названа, чем исследована, скорее показана, чем доказана. Но меня интересует сейчас явление, а не факт.

Всегда ли яблоко падает близко от яблони? Юристам, изучающим эту проблему, известно доподлинно, что пословица слишком категорична, а значит — не слишком точна. Жизнь ломает привычную схему, опровергает сложившиеся стереотипы. Криминологические исследования показали, что подавляющее большинство несовершеннолетних правонарушителей вышло из так называемых благополучных семей, где есть оба родителя, не чурающихся воспитания, далеко не безразличных к нравственному облику своих детей и отнюдь не подавших им дурного примера. Разумеется, это не значит, что они не несут ответственности за проступки своего ребенка, что в анамнезе его антисоциального поведения нет никакой их вины. Только связь между их просчетами и его поведением обычно не столь прямолинейна. Во всяком случае проблема возникает именно тогда, когда эта связь не проглядывается со всей очевидностью, когда непроизвольно вырывается бессмысленный, в сущности, но требующий, однако, ответа вопрос: «Кто мог бы подумать?!»

А здесь такой вопрос не вырывается. Да и с чего бы ему вырываться, если все совершенно ясно: гнетущая атмосфера дома Каретниковых — атмосфера комбинаторства, лжи, фарисейства, бездушия — вызвала к жизни «непримиримость» сына — уродливую реакцию на затхлый отцовский мирок, который он не может принять

Вот оно вроде бы — психологическое обоснование поступков Володи!.. Увы, только вроде бы. Ибо тут же возникают другие вопросы, без ответа на которые никакой ясности так и не будет. Почему неприятие отцовской жизненной философии выражается в немотивированной жестокости по отношению к ни в чем не повинным людям? Почему негативный пример отца оказывается сильней позитивного примера учителя? И о каком «педагогическом браке» (это я цитирую судью, выговаривающую Павлу Сергеевичу за неведомые его упущения) идет, собственно, речь? Кто его допустил? Да и есть ли он вообще, этот брак?

«Педагогический брак», «запущенный подросток» — привычные словосочетания, не несущие, если подумать, никакой смысловой нагрузки. Когда-то, возможно, несли, а потом стерлись от слишком частого употребления. Попробуйте толково объяснить, что это значит — «запущенный подросток», и вы убедитесь, что вас неизбежно потянет на штамп. Ибо, если внимательно проанализировать каждый случай подростковой преступности, то чаще всего

«Преступление»



окажется, что корней много, что выделить какой-то один-единственный без натяжки нельзя, что виною здесь — не тот или иной педагог, а целый комплекс объективных и субъективных причин.

Не сложность ли проблем, которые автору предстояло решать, побудила его уйти от них в сторону при помощи не очень достоверного сюжетного хода (вряд ли опытный преступник в разгар следствия, которое ведет бригада под началом «товарища из Москвы», станет проворачивать авантюрную операцию, сулящую ему чуть ли не полмиллиона), переключившего во второй части дилогии зрительское внимание с проблем социальных и нравственных на проблемы сугубо криминальные? Фильм, «замахнувшийся» на большую, общественно важную тему, неожиданно сполз в рядовой детектив — вовсе не худший, но достаточно скучный. Вольно или невольно тема, заявленная в первой части дилогии, оказалась подмененной другой темой — темой крушения «сильной личности», посвятившей свое дарование культу стяжательства.

Что ж, и эта тема имеет право на пристальное внимание художника. Она тоже общественно важна. Она тоже дает материал для большого кинополотна, если исследовать ее во всей глубине, не срезая углы, не минуя экономические и социальные, философские и нравственные грани проблемы.

И все-таки это другая тема. Та, что возникла не п о с л е первой, не в м е с т е с первой, а в м е с т о нее.

3

В великом изобилии сюжетов, которые дарит нам жизнь, сюжеты, почерпнутые из уголовной хроники, отличаются трудно примиримой противоречивостью. С одной стороны, это всегда драма, а подчас и трагедия. С другой — увлекательное действо, включающее тайну, поиск, поединок, разгадку...

Опыт мирового кинематографа свидетельствует, что совместить социальную и психологическую глубину с увлекательностью сюжета вполне возможно. Не буду приводить примеры — они хорошо известны, хотя, по правде сказать, их не очень и много.

Куда чаще мы оказываемся перед выбором: или — или.

Или преступление, следствие, суд для автора лишь повод, чтобы поставить общественную, нравственную проблему, чтобы показать кусок жизни через острый, драматичный конфликт.

Или в фокусе оказываются само преступление и процесс его раскрытия, нарушение закона и неизбежно следующая за этим кара. Схватка, где на одной стороне хитрость, ловкость, жестокость, а на другой — опыт, мастерство, справедливость. Главное — справедливость.

Ни в малейшей степени не хочу вторгаться в еще не стихнувшие споры о детективе, которые поначалу вызвали живой интерес, а потом что-то начали буксовать. Подчас мне кажется, что и спора-то нет никакого, что единомышленники договорились считаться спорщиками и ломятся в открытую дверь. Не оттого ли дискуссия топчется на месте, что, как это часто бывает, участники спора не условились предварительно о единой терминологии? Можно сколько угодно спорить о жанре, о его успехах и поражениях, но если нет общепринятого понятия жанра, спор обречен, ибо дискутирующие будут оперировать одним и тем же термином, вкладывая в него разное содержание. И значит все будут правы. Каждый по-своему. А все не могут быть правы, если предмет действительно спорный. Не могут, иначе получится заколдованный круг.

Нет, я не вторгнусь в эти споры. Скажу лишь, что, на мой взгляд, и в литературе и в искусстве имеет право на существование как то, что принято называть «чистым» детективом, так и то, что, очевидно, подпадает под категорию детектива «нечистого».

Как говорится, кому что нравится. Мне, к примеру,— «нечистый». И если уж положить руку на сердце,— вообще не детектив. Но миллионы зрителей и читателей любят детектив в его первозданном, дистиллированном виде, где есть тайна, розыск, погоня, где запутанная интрига, острая схватка с финальной победой

добра над злом. И где все это не осложнено дополнительными аксессуарами — разной там психологией, философией, бог знает чем.

Не будем смотреть свысока на неразумного зрителя. Он имеет право на выбор, тем более что ничего дурного в его любви к произведениям такого рода я не вижу.

Беда лишь в том, что делать фильмы, условно именуемые «чистым» детективом, стало нынче не модно. Не престижно. Прочтите любую заявку на будущий сценарий, любую аннотацию будущего или снятого фильма. Всюду есть столь любезное кинопрокату солидное «но»: «Фильму присущ острый, динамичный сюжет, но авторов интересуют не детали поимки преступника, а вопросы становления личности...», «Авторов картины интересует не столько механика разоблачения преступника, но главным образом его моральное поражение»; «Фильм принадлежит к жанру детектива, но...».

Но «но» есть, собственно, лишь в аннотациях, искусство составления которых достигло — не побоимся этого слова — высокой степени совершенства. В фильме сплошь и рядом никакого «но» нет, а есть искусственные потуги в угоду принятым нормам обогатить детективный сюжет какой-то серьезной идеей, взвалить на его хрупкие плечи нагрузку, выдержать которую ему чаще всего не по силам.

А нужно ли это? Если идея изначально не присутствует в авторском замысле, если сверхзадача, которую автор сам перед собою поставил, достигается и без искусственного «обогащения», обойдемся и так. Разве динамичное, острое действие, венцом которого будет победа законности над беззаконием,— уже само по себе не есть идея? Не бог весть какая оригинальная, но вполне достойная воплощения на экране.

Все это я говорю к тому, чтобы защитить один фильм, подвергшийся в некоторых критических выступлениях не совсем заслуженным, мне кажется, упрекам. Я имею в виду «Ключи от рая» режиссера Алоиза Бренча по сценарию Сергея Александрова и Владимира Кузнецова (Рижская киностудия) — фильм откровенно детективный, ни на какие глубины не претендующий, но в рамках поставленной перед ним задачи сделанный уверенной, профессиональной рукой: крепко выстроенный сюжет, напряжение поиска, передающееся зрительному залу, закономерный финал. И еще, что совсем, совсем немаловажно,— абсолютная точность правовых деталей, достоверность фона, на котором разворачивается действие, свобода от какой бы то ни было юридической клюквы, чем, увы, иногда страдают даже хорошие ленты. (О консультантах фильма критики и рецензенты обычно не пишут, как бы отлучая их от участия в создании произведения искусства. Поступим на этот раз иначе — воздадим должное главному консультанту «Ключей от рая» генерал-майору милиции, кандидату юридических наук А. К. Кавалерису.)

Как только мы предъявим этому фильму некий «гамбургский счет» — требования, для него неорганичные,— он тотчас начнет трещать и рваться по швам. Кто, к примеру, этот Витолс, один из главных в шайке расхитителей и валютчиков? По профессии — банщик, а по сути? Что заставило его служить фашистам? Есть ли неизбежная связь между служением оккупантам и последующим преступным поведением? «Как в клетке эти тридцать лет прожил»,— признается он. Но ведь не только скрывался от возмездия за старое, а и совершал новые преступления. «Проклятое золото», — объясняет он дочери причину своей драмы. Для дочери объяснение, может быть, и достаточное, а для нас? Чем эта фраза помогает понять характер, судьбу? Что прибавляет к банальной сентенции насчет денег, которые портят людей?

Те же вопросы можно задать, говоря и о других персонажах. Кто они, эти Бельский, Насонов, Гусейнов? Мы знаем род их занятий, их тайную страсть — и мало что больше. Случайные бытовые подробности не складываются в картину, не создают образ. В фильме действуют не люди, которым сопереживаешь, а некие «процессуальные функции»: подозреваемые, обвиняемые, свидетели, потерпевшие. И мораль лежит на поверхности. Не мораль — «моралите»...

Но меня это вовсе не раздражает. Потому что критерии, с которыми следует подходить к «Ключам от рая», совершенно иные. Они заложены в самом фильме, который открыто декларирует свою принадлежность совершенно определенному жанру. Кесарю кесарево: нельзя бытовую драму судить по законам классического балета, а балет — по законам античной трагедии. Лишь бы только, ради престижности и проходимости, на фильм не вешали любезное «но», которого там нет и в помине.

4.

Вернемся все-таки к «Преступлению». Несмотря на все издержки, этот фильм примечателен главным: он (особенно в первой части дилогии) исследует, а не констатирует, ищет, а не скользит по поверхности. Он, если пользоваться научными терминами, принадлежит не криминалистике, а криминологии, которую интересуют не тактика и техника расследования преступлений, а причины, их порождающие. И это делает его качественно новым явлением в ряду фильмов такого рода. Не стану утверждать, что он первая ласточка: были и раньше работы, пристально вглядывавшиеся в судьбы оступившихся и «заматеревших», стре-

«Ключи от рая»



мившиеся к корешкам — не к вершкам. Работы, пытавшиеся заставить зрителя задуматься над ответственностью каждого за нравственное воспитание молодежи. Но «Нетерпимость» заявлен как фильм, главная задача которого исследовать средствами киноискусства одну из важнейших криминологических проблем, и как бы ни был мал кпд такого исследования, само направление это в кинематографе представляется мне перспективным, заслуживающим уважения и поддержки.

Ибо наиболее интересные открытия нас ждут в картинах, авторы которых извлекут из следственного и судебного материала не его внешнюю занимательность, не его интригу, не крутые повороты сюжетных ходов, а его философский и нравственный потенциал, те «уроки общественной морали», которые прежде всего предлагал видеть в каждом судебном деле В. И. Ленин. В каждом, каким бы мелким, незначительным, ординарным ни казалось оно на первый взгляд.

Но для этого, естественно, необходимо, чтобы авторы стремились к глубине, чтобы философия, заложенная в материале, была в фокусе их внимания, чтобы фильм по своей стилистике, структуре, жанровым признакам органично требовал такой философии, а не предлагал ее как остывший гарнир к острому блюду для придания картине престижной солидности. Это значит в свою очередь: быть на уровне тех высот, которых уже достигла правовая наука, черпать оттуда полной пригоршнью (благо есть, что черпать), а не изобретать заново детские санки на самодельном своем верстаке.

Подчеркнем: правовая наука, а не милицейская техника. Насчет техники дела́ как раз обстоят прекрасно: авторы детективов не скупятся на демонстрацию впечатляющих пультов управления, щегольской электроники, современнейших лабораторий, оборудованных по последнему слову... Здесь тоже сказывается тяга к внешней броскости, стремление скрыть отсутствие глубины подлинными атрибутами профессионального сыска, как бы доказывающими своим присутствием на экране, что авторы «в курсе», что достоверность гарантируется, что нам показывают кусок жизни, а не ее имитацию.

Возможно, для «чистого» детектива — повторю это снова — большего и не нужно. Ну, а в «нечистом» одной только техникой не обойтись. Нужна наука, изучающая мотивы преступного поведения, влияние среды, роль различных демографических факторов,— все то, что годами исследует криминология, помогая понять преступника, а значит — нет, не простить, следуя известной французской пословице, но предотвратить новые преступления.

Разве здесь не смыкаются — или хотя бы не пересекаются — задачи криминолога и художника, взявшегося за «правовую проблему»? Ведь разными путями и с помощью разных средств они идут к одному и тому же: к постижению жизни — не в лучших ее проявлениях,— чтобы сделать нас зорче, мудрее, помочь борьбе со злом, отравляющим бытие.

У нас есть уже пример, который в этом смысле я бы назвал образцовым. Да, образцовым, хотя и тут, увы, не обошлось без промахов и ошибок. Но говорить о них как-то не хочется, чтобы не упустить главное. Главное же — точность нравственных и психологических характеристик, исследование не только отдельной личности, но определенного социального типа, обнажение механизма противоправного поведения, предопределенного антиобщественными, аморальными поступками того, кто в смысле формально юридическом является потерпевшим.

Виктимология — отрасль правовой науки, исследующая роль жертвы в создании условий, способствующих совершению преступления,— делает пока что первые шаги, ее наблюдения и выводы еще до обидного мало используются в судебной практике и даже встречают порой скептически прохладное к себе отношение. Тем, на мой взгляд, своевременнее, тем важнее появление фильма «Слово для защиты» (сценарий Александра Миндадзе, постановка Вадима Абдрашитова, студия «Мосфильм»), который я и назвал «образцовым примером». В том смысле образцовым, что он как бы ворвался в самую гущу споров о виктимологии и с присущей подлинному искусству эмоциональной убе-

дительностью и наглядностью занял в этом споре вполне четкую, недвусмысленную позицию.

Я отлично понимаю: авторы ставили перед собой вовсе не эту — служебно функциональную, что ли — цель. Конечно, не эту. Они решали художественную задачу, а не брали слово для реплики на ученом совете юрфака. Но тем и примечательно истинное произведение искусства, что оно имеет обратную связь: не только идет от жизни, но и само влияет на жизнь — воспитывает и учит, доказывает и борется, ниспровергает и утверждает.

Надеюсь быть правильно понятым: ничуть не теряя в своих художественных достоинствах, фильм «Слово для защиты» вполне может служить наглядным пособием для лекции по виктимологии: разоблачив Федяева (С. Любшин), его готовность протопать по живому человеческому сердцу ради достижения своекорыстных целей, его воинствующий эгоцентризм, его искреннюю убежденность в своей избранности, позволяющей ему быть неразборчивым в средствах, фильм разоблачил «федяевщину» как общественно опасное явление, как возможный источник драматичнейших конфликтов, обрекающих на страдание людей с иными нравственными устоями. Такие конфликты

«Слово для защиты»



сами по себе создают взрывоопасную ситуацию, в любую минуту способную обернуться тяжким преступлением.

Фильм еще на пути к экрану, но уже появились первые отзывы. «Если говорить о фабуле фильма,— рассказывает один рецензент,— то она в следующем: Ирина Межникова под влиянием подзащитной, дело которой она вела, решила не выходить замуж, как раньше намеревалась, или, скажем, так: призадумалась, правильно ли она поступает, выходя замуж «при нормальной температуре».

Бог мой, да неужто фильм с такой пошловатой «фабулой» произвел на меня столь сильное впечатление? Заставил думать... О чем же думать, если все содержание фильма свелось к примитиву: «одна женщина другую чувствовать научает» (это я снова цитирую рецензента) и к морали под стать «фабуле»: когда сто́ит, а когда не сто́ит выходить замуж?

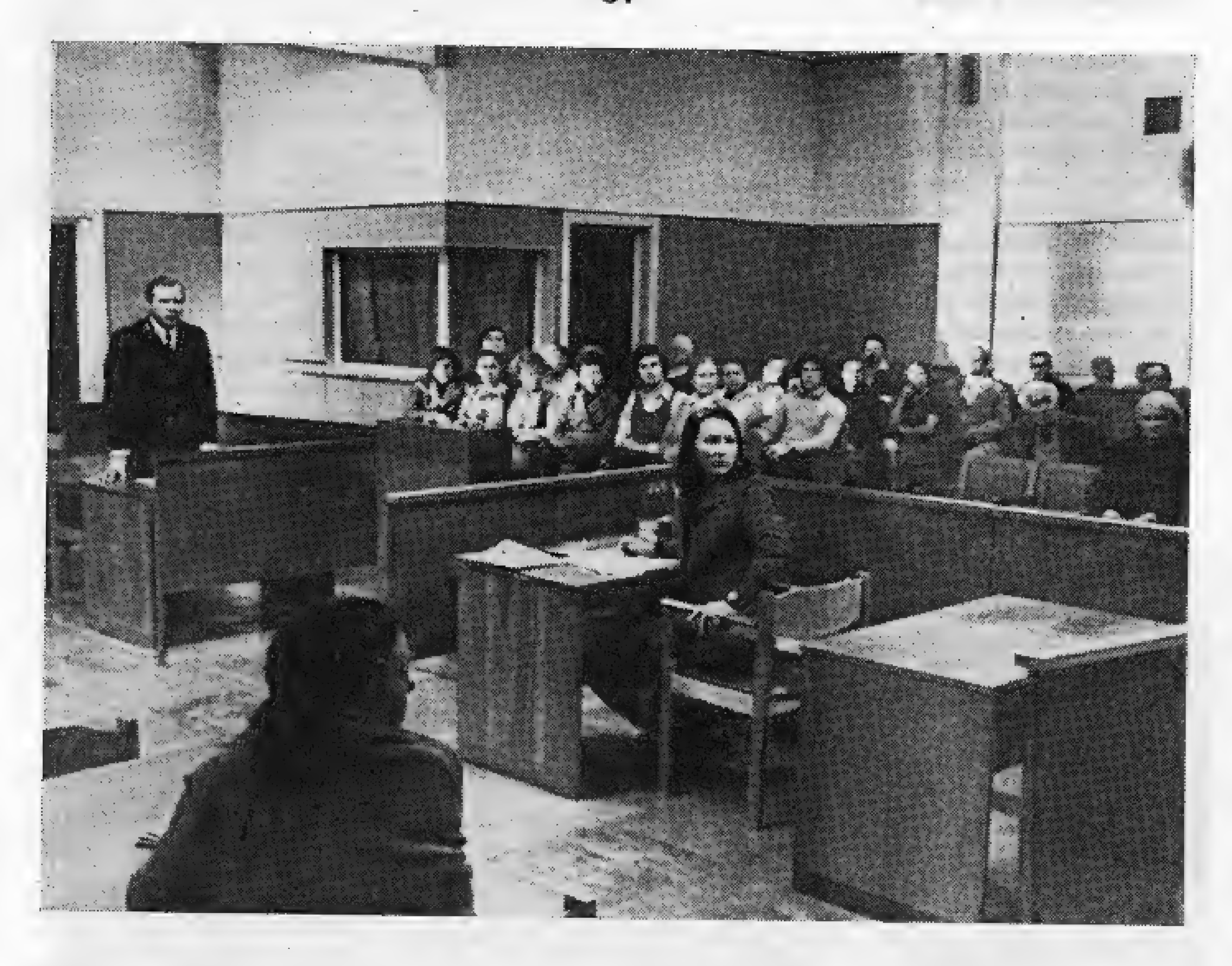
Нет уж, «если говорить о фабуле фильма», то она совершенно в ином: защищая Костину, а значит глубоко проникая в драматичный человеческий конфликт, Межникова сама мужает духовно и нравственно, что заставляет ее по-иному смотреть и на свои поступки, на свои решения и планы. «Или, скажем, так»: она осознает, что свою честь, свои принципы, свое достоинство человек прежде всего должен защищать сам — законными средствами, разумеется, но сам. Уважительно относиться к себе, чтобы с тем же подобающим уважением к нему относились другие.

Первоначальный замысел сценариста, мне кажется, состоял в том, чтобы создать фильм о защите попранного человеческого достоинства — защите не только по зову сердца, но и по долгу службы. Или, проще говоря,— фильм об адвокате — профессиональном защитнике, о его благородной общественной функции, о той роли, которую играет он в правосудии — для того, чтобы суд был действительно п р а в ы м. Эволюция, которую претерпело название фильма (сначала он назывался «Защитник», потом — «Кто-то должен защищать», наконец — «Слово для защиты»), до известной степени подтверждает это предположение.

Адвокату у нас не везет — ни в литературе, ни в кино, ни в театре. Даже в тех произведениях, где над образом адвоката не витает рок априорной заданности, где он — по печальной традиции — не представлен юрким «жучком» или краснобаем, выдающим за белое черное и пускающим пыль в глаза проницательным судьям, даже там этот образ, как правило, остается где-то на втором плане, присутствует, но не действует.

Писать об адвокате, несомненно, труднее, чем о следователе или милиционере: приходится идти непроторенными путями, не отделаешься эффектной погоней или ловкой разгадкой таинственных следов. Главная же причина того положения пасынка, в котором адвокат пребывает на экране, на сцене, в литературе, я думаю, гораздо серьезнее: подлинное место советского адвоката в обществе, в системе правосудия, в конкретном судебном процессе еще не получило всеобщего признания, его авторитет не стоит так высоко, как должен был бы стоять; своеобразие, сложность и противоречивость его процессуального положения (только защищать, но опираться исключительно на материалы судебного дела; не лгать, не действовать вразрез с законом, но не сделать ни одного шага, не произвести ни единого слова, которые могли бы причинить подзащитному вред) могут быть раскрыты во всей глубине лишь при достаточно высоком уровне правосознания самого художника, при богатстве его специальных познаний, при высокой степени убежденности в правоте отстаиваемых им позиций. И еще — когда эта позиция встретит понимание и сочувственный отклик у тех, от кого зависит судьба произведения, будь то роман или очерк, пьеса или фильм.

Хотя адвокат Ирина Межникова (Г. Яцкина) в фильме главный герой, хотя сценарий даже написан от ее лица (и эта интонация рассказчика в ленте вполне ощутима — мы смотрим на происходящее как бы глазами Ирины), картина получилась все-таки не об адвокате. И «слово для защиты» берет, в сущности, не адвокат, а сама подсудимая Костина, которая в блестящем исполнении Марины Нее́ловой предстала человеком редкой душев-



«Слово для защиты»

ной щедрости, обаяния и силы. Она вовсе не защищает себя — в привычном, обыденном значении слова. Как раз наоборот — себя-то она казнит с той беспощадною прямотой, которая вообще отличает ее цельный, не знающий компромиссов характер. Но всей логикой своего поведения она защищает сильное чувство, достоинство личности, свое право любить и прощать, отвергая злопамятство в каких бы то ни было его проявлениях,— защищает от житейской разумности, от прозы обыденщины, от корысти и суетности, от заниженных моральных критериев, которые нам позволяют порой найти простейший выход из трудного положения и тем успокоить свою совесть.

Мне жаль, что адвокат в этом фильме, по крайней мере вначале, оказался душевно слабее своей подзащитной. Эмоционально беднее. Заземленнее. Мельче. Оказался человеком, которого подзащитная, попросту выражаясь, учит жить. (Жить, а не выходить замуж. Учит, а не научает.) А мне бы хотелось хоть раз увидеть адвоката в роли учителя. Или — чтоб не звучало так уж высокопарно: в роли человека, тонко постигающего движения души, умеющего за внешним увидеть глубинное, гуманиста по большому счету, отстаивающего не только истину и закон, но еще и непреходящие моральные ценности.

Все это говорится авторам не в упрек —

ведь Межникова адвокат молодой. Сколько ей? Двадцать семь? Двадцать восемь? Пусть даже и двадцать девять. Сама еще девчонка — по нынешним понятиям. Почти сверстница своей подзащитной. «Ты», с которым подсудимая чуть ли не с первого слова обращается к адвокату, немного режет слух, но потом воспринимается как нечто обычное и по-человечески объяснимое: возрастного барьера нет, а социального и подавно. Бабий разговор, сказали бы раньше. С той только разницей, что у посрамленной и униженной — зрелости больше. Разные жизненные передряги Межникову миновали, профессиональный опыт слишком мал, чтобы восполнить недостающий личный.

Опыт приходит к каждому, но — какой? Довольно часто он помогает обрести уверенность, набитую руку, отработанные ремесленные приемы. Рутину, которую почему-то зовут мастерством.

В правосудии такое «мастерство» грозит обернуться бездушием, слепотой, формализмом. А значит — и беззаконием. Как ни похоже — казалось бы! — одно дело на другое, как ни повторяются — вроде бы! — ситуации и конфликты, которые приходится разбирать, за ними стоят живые люди. Личности. Индивидуальности.

Истина азбучная, но сколько наломано дров оттого, что проникновение в этот неповторимо индивидуальный мир не состоялось! Главная нравственная миссия адвоката, я думаю, в том и состоит, чтобы первому — именно первому из всех участников процесса! — туда проникнуть и суметь убедительно, доказательно, честно раскрыть его перед судьями. Глубокое постижение характера со всеми его противоречиями и сложностями помогает лучше понять побудительные мотивы поступка, психологическую основу драмы. А понять в данном случае (опять перефразируем старую пословицу) — значит иногда и простить. Или, во всяком случае, увидеть те обстоятельства, которые, выражаясь языком закона, смягчают вину.

На все эти мысли меня навел фильм «Слово для защиты», где Межникова трудно и мучительно вглядывается в не очень пока что ей понятный духовный и нравственный мир подсудимой Костиной. Вглядывается, выходя за рамки формального долга и именно поэтому выполняя — пусть пока еще неумело и робко — свой долг.

Не так давно на страницах «Литературной газеты» целый год шла дискуссия «Адвокат: права и проблемы». Спорили яростно — каким быть советскому адвокату: добросовестным ходатаем, грамотным консультантом, помощником по правовым вопросам, призванным (привожу любимую журналистскую формулу, понять которую мне не дано) «защищать, но не выгораживать», или общественным деятелем, борцом за справедливость, наделенным широкими полномочиями и пользующимся общепризнанным авторитетом.

Если бы фильм «Слово для защиты» появился раньше, он тоже сказал бы в этой дискуссии свое веское слово. И был бы убедительнее иных логичнейших аргументов, что под силу только искусству.

5.

Дело, которое казалось простым и легким, вышло на поверку запутанным и трудным. Длинным-длинным: и по времени и по работе, которая предстоит.

Фильм так и называется: «Длинное, длинное дело». Его сняли на студии «Ленфильм» Г. Аронов и В. Шредель по сценарию Ю. Николина.

Года два назад имя Ю. Николина, кажется, впервые появилось в титрах: вместе с П. Мостовым он сделал короткометражный фильм «Судья» — совсем небольшую, но очень содержательную ленту.

Как всегда бывает, когда о непримечательном деле рассказывает умный, наблюдательный человек, оно оказывается очень даже примечательным: за банальнейшим хулиганством обнажились отчужденность в семье, пагубное влияние среды, те просчеты нравственного воспитания, которые поначалу выглядят мелочью, пустячком, а потом приводят к катастрофе; за скучнейшим делом о компенсации материаль-

ного ущерба встала проблема дремучего правового нигилизма, бескультурья, ловкачества, выросли значительные общественные реалии, требующие своего осмысления, чему как раз и помогает этот вроде бы маленький, «незаметный» документальный фильм.

Теперь Ю. Николин обратился к художественному кино, снова избрав для сценария, очевидно, близкую его интересам нравственно-правовую коллизию: этика следствия — проблема, действительно, заслуживающая внимания литературы и искусства, ибо от того, с какой мерой нравственной требовательности подходит следователь к исполнению своих повседневных обязанностей, во многом зависят судьбы людей. Судьбы! Это не красное словцо для вящего эффекта, затертое от неумеренного употребления, но точное обозначение того, чем доверено следователю распоряжаться. Совестливый, порядочный человек, верный своему профессиональному долгу, использует такое право, такую власть с величайшей осторожностью. Ну, а не совестливый, холодный, беспечный... Страшно подумать, какие беды может такой принести — не по злому умыслу, а по кондовому равнодушию к работе, где «сальдо» — не копейки и не рубли, а годы чужой жизни.

«Длинное, длинное дело»



Спору нет, за серьезную проблему взялся сценарист, и я понимаю, что привлекло режиссеров и студию в этом сценарии.

Следователь, которому так долго не везет, потому что он беспомощно ковыряется в унылых, запутанных, но висящих на нем делах, имеет возможность разом вернуть себе доброе имя в глазах разгневанного начальства. Во время его дежурства совершается убийство, и хотя прокурор отнюдь не намерен взваливать на бедного неудачника еще одно дело, неудачник сам просит об этой обузе: дело кажется простейшим, преступник-лопух подставился, наследил, и вот он уже схвачен, остается самая малость: собрать кое-какие улики и торжествовать победу.

Но торжествовать победу так и не суждено: в «кое-каких» уликах больше загадок, чем доказательств. Схваченный преступник и впрямь оказывается лопухом-бедолагой, которому тоже фатально не повезло: все вроде бы против него, куда ни кинь, всюду клин, и горький опыт подсказывает ему, что оправдаться он вряд ли сумеет — с его-то прошлым и роковым стечением обстоятельств.

Однако на этот раз судьба, кажется, решила иначе: его дело в руках не черствого сухаря или бездушного циника. Следователь Лужин не из тех, кому безразличны судьбы его непутевых «клиентов». Сознавая свою ответственность и свой долг, он не позволит купить себе покой и «доброе имя» ценой беззакония. Он не даст свершиться неправде, не принесет невинного в жертву ради своей карьеры, хоть на этот преступный шаг вольно или невольно его и толкают «разумный» коллега (О. Янковский) и «трезво мыслящий» прокурор (М. Глузский»)... Лужин так и останется неудачником, но зато «неудачник» Строганов убедится, что закон действительно есть Закон, получит зримый урок нравственности и права.

Интересный замысел? Еще бы! А коллизия жизненная, достоверная? Безусловно! А проблема — узкопрофессиональная или гражданская, общественно значимая, ставящая глобальные вопросы социальной этики? Наверное, тут и спрашивать не о чем, ответ очевиден.

Отчего же тогда картина оставляет меня равнодушным, отчего все эти большие гражданские страсти, хотя они и заложены в фильме, мною скорее додуманы, публицистически заострены, чем извлечены из самой ленты? Только ли оттого, что слишком очевидная драматургическая слабость делает его вялым, иллюстративным, заданным? Или беда, увы, еще и в том, что отсутствие четкой правовой позиции, четкого нравственного стержня, на котором крепится сюжет, мешает автору увидеть локальную тему сценария в контексте больших социальных проблем, а значит, и дать ясный ответ на вопрос: за что же он ратует, к чему стремится? Не вообще, а конкретно — спускаясь с высот эмоций в суровую низину реальности...

Ну, конечно же, сюжет схематичен и даже наивен. Автору нужно, чтобы следователь сначала увлекся одной версией, которая кажется единственно правильной, а потом — только потом! — появились сомнения, и «единственно правильная» стала рушиться, как карточный домик. И вот только потому, что сценаристу так нужно, следственная бригада, прибывшая на место совершения преступления, всю ночь сидит в квартире убитого, ничего не делая и неизвестно чего ожидая. Ибо справку о том, каким рейсом самолета прибыл «подельщик» убитого, можно получить по телефону и вернувшись в прокуратуру. Но следственная бригада сидит за обеденным столом, жует хлеб утренней выпечки и даже не помышляет об обыске в поисках улик, которые могут навести на преступный след. Обыск производят, но потом, когда это понадобится не следователю, а сценаристу, когда это будет оправдано не задачей раскрытия преступления, но задачей раскручивания сюжета. И тогда — только тогда, ибо случись это раньше, сюжет дал бы течь,— найдутся и лежащая на виду квитанция о ремонте часов и спичечный коробок с обрывками телефонного номера — важные доказательства непричастности Строганова к убийству. «Заиграет» деталь, нарочито выделенная кинокурсивом еще в эпизоде ночного бдения на дому у жертвы, когда Лужина вдруг осенило, и он снял с трупа часы: не найдутся ли на них отпечатки?..



«Длинное, длинное дело»

Нашлись! Конечно, нашлись! Те самые, которые спасут загремевшего было Строганова от кары, а Лужина представят всеведой, проницательно угадавшим, где зарыта собака. Зато водочная бутылка, где отпечатки пальцев окажутся скорее всего, преспокойно стоит на столе, и наши милые пинкертоны беззастенчиво хватают ее руками: бутылка в сюжет не вошла.

На все эти плохо сшитые швы можно было бы не обратить никакого внимания. Как и на то, что судьба Строганова мне абсолютно безразлична: он настолько лишен живой человеческой сути, настолько запрограммирован как явная жертва случайной обвинительной версии, что личность его не вызывает ни малейшего интереса. Конечно, в принципе я не хочу, чтобы пострадал хоть один невинный, но ведь это скорее тезис из статьи на правовую тему, чем позиция, воспринятая зрителем художественного фильма.

И опять повторю: на все это можно было бы закрыть глаза. Даже на то, что естественный для фильмов такого рода зрительский интерес сознательно не удовлетворен: мы расстаемся с героями, так и не узнав, кто и за что убил Пронина, чьи судьбы в этом деле переплелись, к какой драме ненароком мы прикоснулись. Но этот стереотипный антистереотип, этот слишком лобовой антиштамп, отвер-

гающий традиционные конструкции детектива, даже он был бы в общем-то извинителен, если бы...

Если бы, если бы... За что именно борется в фильме следователь Лужин? За правду, скажете вы. За то, чтобы не пострадал невинный. Нет, решительно возражу я, за то, чтобы формализм казенщины, повелевающий все дела расследовать точно в определенные сроки, не мешал спокойному поиску, который следователь, если только он не педант, должен вести не торопясь. Ибо в спешке, «подбивая бабки» к определенной дате любою ценой, он рискует пренебречь истиной — ради красоты статистического отчета.

Звучит вроде бы убедительно, гуманно и смело. И еще — модно: теперь принято воевать против бездушной цифири, против педантизма, за раскованность, не стесненную никакими рамками. Эти филиппики насчет сроков, мешающих, обременяющих и сковывающих, запоминаются и впечатляют, потому что накладываются на привычные ассоциации, на зрительский опыт: мало кто не встречался с какой-либо ситуацией, при которой срок не оказывался бы важнее сути.

Ну, а теперь подумаем спокойно, без эмоциональных пережимов и перехлестов, с чем действительно сражается фильм. Мне, признаться, казалось, что процессуальные сроки, установленные законом, для того и существуют, чтобы оградить права обвиняемого, чтобы дать ему гарантии от произвола, чтобы не позволить следователю (над которым не каплет) тянуть следствие до бесконечности, оставляя подследственного (над которым как еще каплет — тем более, если он под арестом) в состоянии неизвестности, без защиты, без возможности представить свои аргументы суду в обстановке гласности, состязательности и объективности. Мне, признаться, казалось, что жесткие временные ограничения, наложенные на следователя, помогают борьбе с волокитой — фактором, никогда юриспруденцию не украшавшим, что они — свидетельство демократизма нашего уголовного процесса на одной из самых ответственных его стадий.

Теперь меня хотят убедить совершенно в обратном. Будто срок — это помеха качественному расследованию, тормоз на пути к установлению истины, бич, обрекающий следователя в угоду форме жертвовать содержанием. И ведь правда: разве не лучше запастись терпением, пока следователь разберется и уяснит, чем второпях «загреметь» только лишь потому, что следователя поджимают сроки? Именно так Лужин и рассуждает, испрашивая (в который уже раз!) продление срока: «Если эта работа и на год, то все равно это меньше, чем осудить невиновного на 15 лет».

Ничего себе альтернатива!.. Или следствие «без берегов» — или осуждение невиновного... А третьего так уж и не дано? Чтобы — по справедливости, но в пределах закона. Быстро. Четко. Оперативно. Пока не утрачены доказательства, не исчезли следы, не стерты в памяти очевидцев важнейшие, драгоценнейшие детали.

И тут мы подходим к другой проблеме, не менее важной. Точнее — органически связанной с предыдущей. Знаете, почему Лужин так воюет за «раскованность» и «неторопливость»? Потому что он непрофессионал. Милый, очаровательный дилетант. Душа-человек, не умеющий делать свое дело. Симпатяга — не на своем месте. Растеряха, который по обаятельной своей доброте преступника упустит, под невиновного будет копать, хотя от всего сердца хотел бы избегнуть и того и другого.

Выбор Е. Леонова на эту роль убеждает в том, что постановщики именно так прочитали сценарий. Именно таким увидели Лужина. Именно таким его показали. Весь свой талант (а играет он превосходно) актер использовал для того, чтобы создать образ кристально честного недотепы, добросовестного и восторженного, который в искреннем порыве бросается от одной версии к другой, ни одну из них тщательно не проверив, запутывается, теряется и потом в благороднейшем стремлении выбраться к истине с ужасом замечает, что сроки опять «подвели». Это трогательно, умилительно и возвышенно, но каково правосудию от таких недотеп? В альтернативе, предложенной фильмом, я, конечно, на стороне сценариста, но альтернатива порочна сама по се-

бе, выбор между «плохим» и «худшим» — не самая увлекательная перспектива и оптимизма, по правде сказать, не вселяет.

Юстиции безмерно нужны честные, добросовестные профессионалы, дотошно соблюдающие закон и не отыскивающие благородных доводов, чтобы его обойти. Понимаю: Лужин — не эталон, никто его не выдает за маяк, он один из многих, рядовой следователь, расследующий рядовое дело. Но таковы уж законы типизации, таков эффект присутствия, достигнутый фильмом: симпатии наши отданы Лужину безраздельно, в его сомнениях и муках мы с ним, и в споре его с прокурором мы с ним, и в его позиции — тоже. А позиция эта ошибочна, когда она становится формулой, и сочувствовать ей нельзя. Слишком многое за нею стоит, слишком горяч участок жизни, послуживший материалом для непритязательного сюжета, слишком туго завязаны те общественные, нравственные и правовые конфликты, которые реально присутствуют в ситуации, предложенной фильмом. И слишком велика сила кино, его просветительская и воспитательная роль, чтобы можно было пренебречь пренебрежением этих реалий, оправдываясь тем, что фильм не претендует на обобщение, что показан всего лишь один эпизод из жизни всего лишь одного человека.

«Нам Эйнштейны не нужны, нам следователи нужны»,— острит коллега Лужина. Острит, чтобы вызвать у нас желание мысленно

«Страх высоты»



возразить. Возмутиться, быть может, его прагматизмом и бездуховностью. И напрасно! Раз уж снова перед нами альтернатива, которой в природе не существует,— делать нечего, приходится выбирать.

Если речь идет не о высотах теории, не о науке, вспахивающей целину, не о поединке идей или интеллектуальных спорах, а о повседневной практике прокуратуры, столь обыденной вроде бы и столь жизненно важной для людей, втянутых в ее орбиту, скажу и я, не боясь упреков в духовной бедности и нравственном примитиве: «Нам Эйнштейны не нужны, нам следователи нужны». Умные, добрые, честные следователи, способные с отточенным мастерством, с высоким профессионализмом, ни на йоту не отступая от норм закона, не сетуя на закон, не считая его обузой, а используя богатейшие возможности, в нем содержащиеся, делать труднейшее свое дело.

6.

О каком «страхе высоты» идет речь в фильме того же названия (сценарий Павла Шестакова, постановка Александра Сурина, студия «Мосфильм») — экранном воплощении повести, давно уже получившей заслуженное читательское признание? Об ужасе перед бездной, открывающейся внизу, ужасе в клиническом, медицинском смысле этого слова? Вряд ли. Как раз этого страха у Антона Тихомирова (А. Мягков) нет и в помине, иначе не стал бы он по авторской воле проникать в квартиру с помощью строительной люльки — просто разбил бы стекло захлопнувшейся от ветра балконной двери и преспокойно открыл бы замок. (Как угораздило авторов придумать этот фальшивый финал? Достоверность всего, что прошло до тех пор на экране, сразу ставится под сомнение. Условность одного-единственного, но зато самого важного эпизода ведет к непоправимым художественным просчетам.)

Нет, гипсофобии, как называют психиатры этот редкий недуг, Антон Тихомиров отнюдь не подвержен. Страх иной высоты угнетает его: высоты моральных критериев, высоты научного поиска, высоты мысли. Он достаточно умен для того, чтобы сознавать, что́ высоко, что́ низко. Но достаточно холоден, циничен, расчетлив, чтобы выбрать более доступный и более прямой путь для стремительного карьерного взлета, для того, чтобы занять — уже без всякого страха — высокое положение в науке при помощи низких средств и при этом низкое представить высоким не только в чужих глазах, но и в своих.

Я не стремился в статье к дотошному анализу картин, хотя фильм «Страх высоты» и в своей принципиальной удаче и в частных просчетах дает богатую возможность поразмышлять о том, как вторгается кино в интереснейшую сферу научной этики, в проблему успеха, таланта, путей, которые мы выбираем,— то есть в то, что с такой остротой давно уже ставят и проза и публицистика, неизменно вызывая бурные споры и вовлекая в них даже людей, от науки, казалось бы, далеких. Поговорить о том, какова природа столь пристрастной заинтересованности в чистоте средств для достижения больших целей — фильм содержит материал, позволяющий вести и такой разговор. И еще — отдать должное литературному вкусу, который так явственно присутствует на экране: люди говорят не тусклым, обесцвеченным и не натужно ерническим, псевдокрасочным языком, а языком человеческим, говорят интеллигентно и умно. И вложены эти слова в уста интеллигентных актеров, понимающих, что́ они говорят, и неподдельно радующихся тому, что говорят именно так, а не иначе. Все это сообщает картине ту меру культуры и духовности, которая необходима, когда предметом исследования оказываются процессы, проходящие в среде ученых: ведь сфера их деятельности, круг их интересов неизбежно предполагают определенную степень интеллектуальной в ы с о т ы.

И все же несколько слов, которые мне бы хотелось сказать в связи с этим фильмом, продиктованы соображениями совсем иного рода.

В основу картины положена ситуация традиционно криминальная: с девятого этажа упал человек при обстоятельствах весьма загадоч-



«Страх высоты»

ных и противоречивых, следователю Мазину (А. Папанов) предстоит разобраться в «фактах гибели» Тихомирова, блестяще защитившего в этот день диссертацию и счастливого ожиданием скорой свадьбы, разобраться, чтобы решить, что же все-таки произошло. Убийство? Самоубийство? Несчастный случай?

Но «чтобы решить», надо не просто собрать улики, провести допросы и очные ставки, назначить экспертизу, изучить документы. Надо прежде всего понять характер каждого, кто так или иначе причастен к жизни Тихомирова, вникнуть в причудливые линии их отношений, мысленно реконструировать психологический механизм поступков, и все это ради сугубо утилитарной задачи: завершить расследование, предусмотренное законом. Так сам сюжет толкает на глубокое проникновение во внутренний мир героев — это проникновение, по сути, и есть «двигатель» сюжета, ибо иным путем к завершающему этапу своей работы следователь выйти не может.

Построенный по всем внешним признакам детектива и будучи, собственно, таковым, фильм (наяву, а не в аннотации) стремится ставить проблемы воистину «вечные», обращаясь к таким философским категориям, как цель и средство, суть и видимость, случайность и

закономерность. Он заставляет задуматься о смысле и ценности жизни, об этой проблеме проблем, поставленной не абстрактно теоретически, а в приложении к конкретной человеческой судьбе. В приложении к личности, которую нам удалось познать, а следовательно, не остаться к ней равнодушным. По-видимому, фильму можно было бы предъявить упреки эстетического порядка, но мне важно поддержать самую тенденцию, отчетливо в нем проявившуюся.

Поиск философского «зерна», социальной значимости, психологической глубины — всего того, что для проницательного художника неизбежно присутствует в любом, даже самом заурядном, судебном деле, представляется мне наиболее плодотворным направлением всенародно любимого детективного жанра. «Страх высоты» — еще одно тому доказательство.



Поставим, пожалуй, точку. Только давайте условимся: это не рецензия, не критическая статья. Не обзор. Не пространная реплика в споре. А всего лишь заметки «по поводу». Полемические — в том смысле, что ни для кого они не обязательны. Субъективны. И пристрастны: слишком серьезна и значительна та «фактура», из которой авторы детективов черпают сюжеты и темы, слишком густо замешана на крови, на страданиях, на боли, причем не только человеческой боли, но еще и общественной. Ведь то, что дает благодарный материал для приключенческого полотна, общество не украшает. Причиняет ему большие потери. Материальные. Нравственные. Обнажает — используем приевшееся клише — изнанку жизни. А о боли, я думаю, говорить можно только серьезно.

Еще совсем-совсем недавно раздавались упреки: где же он, отечественный детектив, почему не балует кинематограф своим вниманием суд, милицию, прокуратуру? Зритель ждет, зритель жаждет, пойдем зрителю навстречу!..

Неужели так было? Не веду самодеятельной статистики, но, по-моему, «криминальная» тема уверенно набирает очки и скоро выйдет в передовые. Почему бы и нет: эта тема всегда давала богатейший материал для великой литературы, помогала мыслящему художнику, проникнув глубоко в суть явлений, подняться до больших социально-философских и нравственных обобщений, разобраться в сложных общественных и психологических процессах.

Этап приближения к материалу, долгое время считавшемуся «сомнительным» и «неприличным», уже давным-давно позади. Наступает новый этап: постижения глубины. Ухода от приблизительности, иллюстративности, увлечения внешним за счет существенного. На этом этапе кино ждут художественные открытия, о которых пока что мы можем только гадать.

«Старший сын»
«Сказ про то,
как царь Петр арапа женил»
«Фантазеры»

Н. Игнатьева

Жизнь мудрее...

«СТАРШИЙ СЫН»
Сценарий и постановка В. Мельникова. Оператор Ю. Векслер. Художник Б. Маневич. Звукооператор К. Лашков. «Ленфильм» по заказу Гостелерадио, 1976.

Казалось, драматургия Александра Вампилова предназначена для театра и принадлежит только ему — целиком и полностью. Трудно было представить историю вампиловских героев вне театральной условности, как историю не сценическую, а разыгранную на ином, не отгороженном рампой пространстве. Вроде бы все в произведениях Вампилова подчеркивает именно сценическую их природу: парадоксальность по-театральному заостренных ситуаций, элемент «игры», обязательно присутствующий во всех его пьесах, некая симметричность композиции, единство времени, наконец. Как вывести такую драматургию на просторы иного искусства, хотя бы кинематографического?

Но вот, в постановке Виталия Мельникова — «Старший сын». Фильм, хотя в известной мере и обусловленный спецификой телевизионного экрана, но не телеспектакль, а, повторяем, фильм. Причем экранное произведение не просто сохранило эстетическое богатство литературной основы — оно открыло телезрителю неповторимый мир писателя, талант которого сумел так своеобразно и так непредугаданно отразить мир самой жизни.

Фильм вовлекает в некую новую художественную сферу, заставляет ощутить всю ее самобытность и целостность, а главное — в этом новом художественном выражении обнажает существенные тенденции современной действительности, те ее диалектические противоречия, что не останавливали на себе внимания авторов, привычно идущих вслед уже известному, скользящих по поверхности явлений.

Почему кинорежиссер Виталий Мельников обратился к драматургии Вампилова — об этом гадать не приходится. Многое в самом содержании творчества кинематографиста, в характере его фильмов способно разъяснить, отчего В. Мельчиков решился на постановку «Старшего сына». Конечно, прямые параллели здесь неуместны и невозможны, но несомненно, что художественные пристрастия драматического писателя и режиссера кино оказались в немалом родственными, а направление поисков нравственного идеала, подлинных моральных ценностей — и вовсе близкими. Как и Вампилова, Мельникова привлекает ситуация необычная, неожиданная, хотя и не столь невероятны коллизии, в которые попадают мельниковские герои. Привлекает опять же не сама по себе, не в качестве исходной для анекдотичной или авантюрной истории, а как возможность в случайном, парадоксальном показать закономерное и естественное, извлечь из житейской неожиданности общую нравственную идею. Духовная жизнь героев больше всего интересует режиссера, ставит ли он фильмы «Мама вышла замуж», «Здравствуй и прощай» или рассказывает про «Ксению — любимую жену Федора». И конечно же, «Старший сын» Вампилова, с такой эмоциональной энергией направленный на утверждение моральных ценностей, не мог не вызвать ответную творческую активность художника, который не простым сложением-вычитанием, а куда более сложным путем вычисляет нравственный потенциал экранных героев.

Думается, в творческой программе режиссера в первую очередь следует искать объяснение удачи, довольно редко высекаемой при столкновении театральной драматургии с экраном. Не праздный это вопрос — кто берется экранизировать произведение, апробированное

в литературе или на театре, каким эстетическим и духовным капиталом обеспечивает свои притязания. Будь здесь фильтрация более тщательная, в «осадке» оказывалось бы больше драгоценных крупиц истинного искусства.

Однако мы уже так много говорим об успехе состоявшемся, что пора перейти к фильму вплотную и рассмотреть его со всех возможных сторон, чтобы понять, в чем принципиальный смысл удачи произведения, которое заново родилось на экране и которое в этом своем качестве приобрело дополнительную силу воздействия.

Попробуем, не торопясь, войти в действие фильма, в его атмосферу.

Поздним вечером, когда в окнах домов гаснет свет и только редкие фонари освещают путь, мы вместе с оказавшимися в этом предместье двумя парнями попадаем в маленький дворик. Садовая скамейка, традиционный грибок на детской площадке, в глубине двухэтажный дом с полинявшими стенами и парадной под небольшим железным козырьком, справа — деревянный флигель. Тихий провинциальный уют... А парни раздражены: провожали из города девушек, а те оставили их с носом, не пожелали пригласить к себе в гости. К тому же за провожаньем молодые люди не посмотрели вовремя на часы — ушла последняя электричка. Вот и коротай теперь ночь в этом Ново-Мыльникове, в этой глуши, в этой деревне, где ложатся спать «с курами». Хоть весна, но холод дает себя знать, и нивесть откуда взявшийся ветер пронизывает насквозь, а ребята, понятно, налегке: один в свитере, другой — в джинсовке. Случайно попавшие сюда случайные знакомые... Собственно и знакомятся-то они по-настоящему, обмениваясь рукопожатиями, только сейчас: «Бусыгин. Владимир. — Севостьянов. Семен. В просторечии — Сильва». И ищут пристанища, потому как на улице действительно очень холодно, а в подъездах уже не топят.

Эта чисто бытовая не завязка даже — предзавязка действия пока ничем не предвещает того авантюрного поворота событий, который случится вскоре, когда вконец продрогшие молодые люди постучатся в квартиру Андрея Григорьевича Сарафанова. Имя ее хозяина они узнают из нечаянно подслушанного разговора во дворе и поспешат к нему в дом в надежде найти там временный приют, хоть несколько минут погреться. Открывшему дверь сыну Сарафанова Васеньке Бусыгин долго «крутит мозги», витиевато объясняя, зачем они появились. Он явно тянет время, пока в голову не приходит спасительная идея — рискнуть выдать себя за старшего сына Сарафанова, о существовании которого никто, в том числе и сам Сарафанов, до сих пор не подозревал. Конечно же, мысль дерзкая и достаточно невероятная, такая может родиться либо как тщательно продуманный, в деталях разработанный план, либо вот так — по наитию, в результате неожиданно сработавших внутренних импульсов, непредугаданных подспудных движений.

С этой минуты и будет развиваться собственно действие фильма. Здесь завязывается его центральный драматический узел, происходит то самое «невероятное происшествие», которое даст толчок всему дальнейшему, сообщит событиям не просто сюжетный интерес, а интерес психологический и смысловой, поскольку тут истоки идейно-художественной конструкции картины, отправная точка взаимоотношений основных героев.

Пьеса Вампилова, в сущности, начинается как водевиль: на троне — король-розыгрыш, и легкомысленная шутка правит балом, тем более что автором ее является разбитной балагур Сильва, а вовсе не Бусыгин, как в фильме. Это Сильву после высокопарных разглагольствований Бусыгина: «Брат страждущий, голодный, холодный стоит у порога...» — вдруг «осенило», это он торжественно и церемонно «открывает тайну», а затем, восторгаясь оборотом дела, прямо-таки купается в ситуации, не понимая, почему столь же беззаботно и радостно не отдается ей Бусыгин. «Какой случай, а? Какой момент?» — закусив удила, Сильва рвется вперед, спешит выпить и закусить по неожиданно выпавшему поводу, отмахиваясь, отбиваясь от Бусыгина, который всячески старается унять, остановить его, а главное, уйти отсюда до прихода Сарафанова. Волей-неволей игра продолжается, тем более что



«Старший сын».
Сарафанов — Е. Леонов

Васенька уже ставит на стол бутылку водки, новые знакомые поднимают стаканы, а там появляется и сам Сарафанов, встреченный известием о том, что его ждет... старший сын.

Вот, кажется, чисто театральная стихия, где так важен непосредственный контакт с аудиторией, где живая реакция зрительного зала должна помочь взять нужный темп, держать ритм сцены, заразительно разыгрывать стремительный водевиль.

Постановщик картины не отказывается от театрального «игрового начала», он создает на экране атмосферу розыгрыша так, что она придает действию особую комедийную легкость и увлеченность, но при этом в своей оркестровке чуть усиливает столь важные для Вампилова драматически-психологические мотивы. Ведь водевилем пьеса начинается, но не исчерпывается. Только мы принимаем предложенные автором условия сценического действия, как он предлагает совсем иные, заставляет звучать другие ноты, вызывает новые чувства... И то, что казалось чепухой, немыслимым поворотом событий, вдруг оборачивается чем-то жизненно серьезным и значительным, что веселило — теперь приобретает драматические черты.

Как и в пьесе, в фильме театральная игра разворачивается по законам жизни. Потому она в итоге и принимается за нечто безусловное, реальное, а сплетение случайностей и невероятностей (Бусыгин случайно оказался в Ново-Мыльникове, случайно узнал имя Сарафано-

ва и попал к нему в дом; вдруг выдал себя за его сына, вдруг этому поверили...) не выглядит искусственным нагромождением авторских придумок. Сколь ни странный оборот получает мистификация Бусыгина, жизненность именно такой сюжетной версии тем не менее нас убеждает.

Уже говорилось, что в фильме не Сильва, а Бусыгин — инициатор обмана. Рокировка, на наш взгляд, психологически закономерная и точная, позволившая углубить образ Бусыгина, дать еще более интересную канву его внутреннего развития.

Каким поначалу выглядит Бусыгин? Да обычным парнем — без романтических устремлений и высоких идеалов. Больше того, убежденным в том, что люди толстокожи, что на них не действует чистая правда, и они только тогда поверят тебе и посочувствуют, когда им как следует соврешь. Сделав этот «ход конем» и встретив в ответ полное доверие, Бусыгин теперь вынужден укреплять свои позиции, продолжать наступление.

Сначала идет игра. Бусыгин — Н. Караченцов прекрасно входит в свою новую роль и ведет ее безукоризненно, с настоящим артистизмом, так, что не посвященные в розыгрыш действительно могут поверить в искреннее волнение Володи, когда он отирает пот со лба или произносит многозначительные слова о превратностях жизни. Недаром Васенька (В. Изотов), с опаской смотревший на незваных гостей, затем проникается доверием к новоявленному брату и сообщает отцу ошеломляющую весть уже с сочувственным отношением к Володе.

Сам Андрей Григорьевич Сарафанов, непосредственный адресат бездумной, а по сути, жестокой шутки, воспринимает ее не как нечто невозможное, но как реальный поворот судьбы.

«Не может быть!» Эти слова, которые произносятся в подобных случаях, в устах Евгения Леонова окрашены не глубоким изумлением и не решительным неприятием неожиданной новости — они отражают, пожалуй, лишь минутное смятение его героя. Чуть ли не следующая фраза: «Но тогда ему должно быть двадцать один...» — переводит случившееся из разряда невероятностей в допустимый житейский факт. А дальше уж и вовсе идет нарастающее crescendo полного доверия: «Я рад... Мы все здесь рады...», и обращение к дочери: «Нина, у нас большая радость. Нашелся твой старший брат», и растроганное «Сынок!», с которым Сарафанов бросается к Володе, припадает к его груди, плачет, смеясь, и смеется, плача...

●

Если рассматривать предложенную автором и реализованную в фильме ситуацию с позиций абстрактной логики, не применительно к тем конкретным характерам, которые выводит драматург, то все происходящее, как уже говорилось, может показаться абсурдом, несусветицей. Ну, в самом деле, явился кто-то с улицы, брякнул, что он — твой сын, а ты не только ему поверил, но душу свою перед ним распахнул. Где здесь правда, не чересчур ли странно все это? Нет, не странно, когда приходит в живое соприкосновение с реальной человеческой натурой, когда для нас проясняются ее конкретные черты.

Сарафанов так бурно, так полно предается своей радости, потому что у в е р е н: Бусыгин его сын. Уверенность эта не от слепой доверчивости, а от мироощущения героя, убежденного, что жизнь дарует человеку то, что ему положено по справедливости. Володю он принимает как подарок судьбы, как награду, которая подоспела вовремя: дочь Нина выходит замуж и уезжает, Васенька собрался на стройку, в тайгу. Он сразу видит в Бусыгине хорошего человека — у него не может быть плохой сын. В Бусыгине, пока что выказавшем себя только лишь легкомысленным вралем, добрых душевных качеств мы еще не подозреваем. Но Сарафанов уже не сомневается в них и готов принять их авансом.

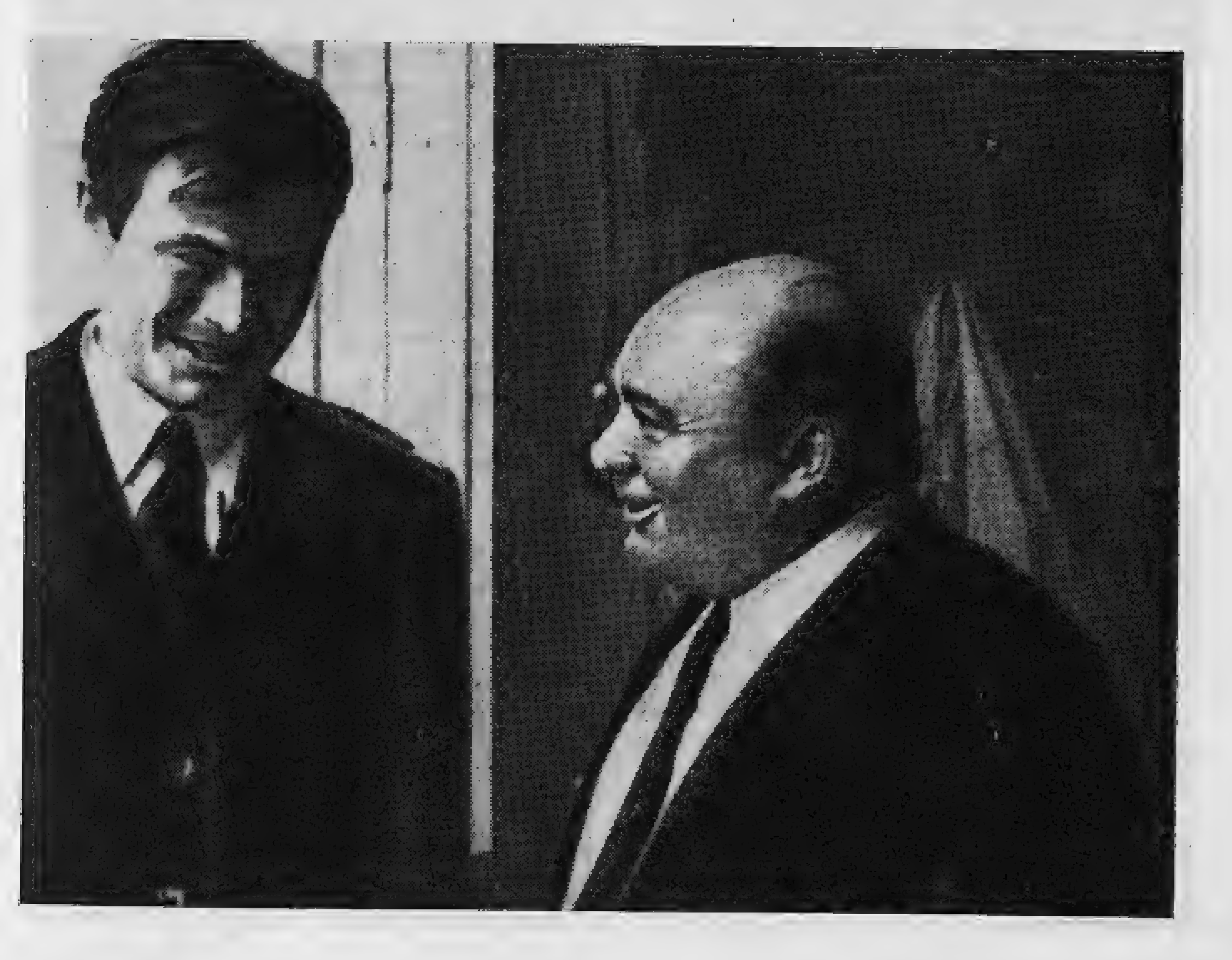
И оказывается прав! Бусыгин, который, не задумываясь, учинил над Сарафановым розыгрыш, теперь никак не может, хотя и очень хочет, выйти из игры. Его держит здесь вдруг возникшее и пока еще не осознанное им самим чувство. Он уже понял, что перед ним «святой человек», а «не дай бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову». Вспомните,

сколько раз порывается Бусыгин шмыгнуть за дверь, но столько же раз останавливается у порога, так как отлично знает, какую причинит Сарафанову боль, какую принесет тем самым беду. И в словах его, обращенных к Сарафанову: «...Если откровенно, мне трудно с тобой прощаться», — нет позерства и фальши — здесь начало той моральной ответственности, которую он возьмет на себя и будет нести до конца. Да, впрочем, не только ответственности, но и все возрастающей привязанности к Сарафановым, может быть, даже и любви.

●

Однако вернемся к Сарафанову, пребывающему в состоянии безмятежной радости и нескрываемого восторга. «Я просто счастлив» — это сказано от полноты чувств, без тени наигрыша, пусть доброго, но притворства. Предельная искренность, глубокая правда не только минутного состояния души, но правда куда более всеобъемлющая. Не случайно дальше идет автобиографический рассказ Сарафанова, рассчитанный не на сочувствие, нет — на понимание, которого, быть может, ему чуточку недостает в его родных детях. «Не все, конечно, так, как замышлялось в молодости, но все же, все же...» И если даже немного наивно обращение Андрея Григорьевича к «идеалам юности», главное, что Сарафанов не позволяет себе «зачерстветь», покрыться плесенью,

«Старший сын».
Михаил — Н. Никольский,
Сарафанов — Е. Леонов



раствориться в суете» — он причастен к движению жизни, и в этом его великая сила.

Вот что так принципиально для авторской позиции Вампилова: активная жизнь человеческого духа, неуспокоенность. «Жить надо страстями» — как говаривал герой известной картины, профессор Ниточкин. И Вампилов в своих пьесах отдает симпатии человеку душевно цельному, не утратившему первозданности чувств.

Может быть, здесь и есть главная точка пересечения художественных устремлений драматического писателя и тяготений кинематографиста, та «точка отсчета», от которой режиссер шел к интересному и верному прочтению вампиловской пьесы.

Однако в успехе экранизации решающую роль сыграло единство идейно-творческих устремлений не только драматурга и режиссера. Необходимо сказать и о третьей равнодействующей — о работе Евгения Леонова, создавшего глубокий, по-театральному объемный и кинематографически выразительный образ Сарафанова.

И дело не только в яркой художественной индивидуальности актера, но в том духовно-нравственном пафосе его творчества, в накопленном и освоенном багаже предыдущих работ, которые помогли набрать новую энергию движения и обеспечить свободный, мощный полет в новой роли.

Мне уже доводилось писать, что в героях Евгения Леонова, особенно в тех, что пришли на экран начиная с фильма «Белорусский вокзал», есть удивительная человеческая основательность, есть высокая мера честности и самоотдачи, выводящая созданные актером образы за пределы данной индивидуальности, на просторы значительно более широкие. Е. Леонов не удовлетворяется конкретными приметами изображаемого характера, он ищет ему точную социальную окраску. Черты, присущие этой личности, являют собой как бы новую нравственность.

Наверное, потому Приходько из «Белорусского вокзала», впервые, пожалуй, с такой ясностью заявивший эти качества актера и более того обнаруживший в нем не известный доселе удивительной глубины человеческий пласт, стал крупным художественным актерским открытием. Своего героя — рабочего человека, слесаря, живущего с женой и четырьмя сыновьями в тесноватой, небогатой квартирке, скромно и прекрасно делающего свое дело, — Леонов сумел одарить такой внутренней свободой, такой высокой духовностью и душевной щедростью, что образ по своей пронзительной человеческой гармонии немного найдет себе равных.

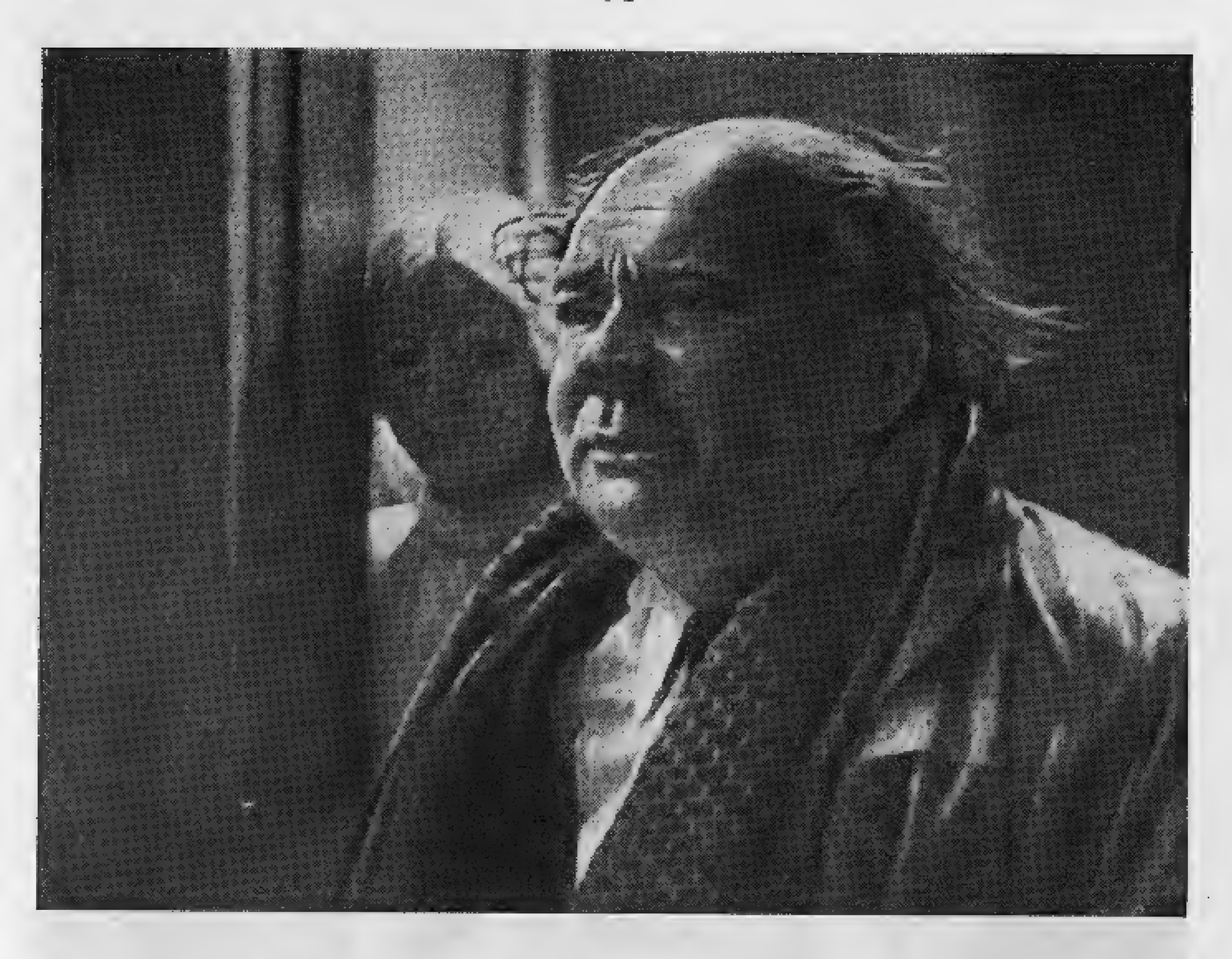
Цельность души — это всегда в первую очередь влечет к себе актера и это стремится он выявить, даже тогда, когда материал роли предопределен иными, более функциональными задачами, если не исключающими, то уж, во всяком случае, сводящими до минимума психологические оттенки характера.

Казалось, в Потапове из «Премии» актеру, ограниченному достаточно жесткой публицистической структурой фильма, было весьма трудно пробиться к психологическому постижению образа, к исследованию его нравственных корней — Леонов и тут находит пути, позволяющие в гражданской страстности героя, в государственности его позиции увидеть и моральную сторону. Именно в силу органического слияния общественного накала роли и ее человеческой убедительности Потапов в леоновской интерпретации оказался наиболее интересен, весом, значителен.

Наконец, Коля, которого Е. Леонов играет в «Афоне». На этот раз — персонаж комический. Но опять же, нисколько не теряя в комедийности, актер уверенно ведет в глубь характера, выявляет в этом отнюдь не образцово-положительном герое ту серьезную сердцевину, тот заряд нравственности, который не просто отличает Колю от беспутного приятеля, но и воздействует на Афоню, выводит его хотя бы на время из маленького и убогого мирка.

Вот эта способность так или иначе пробуждать, активизировать человеческое: человеческие чувства, человеческий долг, человеческие мысли — выводит созданные Леоновым характеры на орбиту высоких жизненных ценностей.

Видимо, все это хорошо понимал В. Мельников, приглашая актера сниматься в цент-



«Старший сын».
Сарафанов — Е. Леонов

ральной роли «Старшего сына». Знал режиссеp и другое: то, что Е. Леонову одинаково доступны краски комедийные и драматические, трагические даже, он умеет находить их живое сочетание, «смешивать» в нужной и верной пропорции. А это крайне важно при воплощении вампиловской драматургии, с жанрами обращающейся весьма вольно, совмещающей разные жанровые мотивы порой в самых причудливых очертаниях.

Эта феноменальная жанровая свобода не трансформировалась в картине В. Мельникова в те модные новации, которые ныне столь любимы некоторыми кинематографистами, но в большинстве своем не выходят за рамки чисто формального приема, навязанного извне и существующего как бы обособленно от предмета изображения. Соединение, проникновение жанров для этого режиссера связано в первую очередь с тем или иным психологическим настроением, состоянием героев. Потому жанровые стыки, жанровые переходы в его ленте естественны и органичны.

Заметьте: мы все время уходим от специфики телеэкрана, рассуждаем так, будто разговор наш — о произведении чисто кинематографическом. Это не случайно. В этой картине происходит стирание граней между теле- и кинофильмом. Она сделана для телеэкрана, но ее можно и нужно показывать на экране кинотеатров. Единовременный показ по телевидению, конечно же, оставляет за бортом большое

число возможных зрителей. И хочется надеяться, что фильм обязательно появится в кинопрокате, а цифры зрительских посещений подтвердят, что история музыканта Сарафанова очень многих не оставила безразличными к ней.

●

На экране Андрей Григорьевич Сарафанов появляется значительно раньше, чем в пьесе — в коротком, перед титрами, прологе, где он выведен еще безымянно. За кадром слышатся звуки настраиваемых инструментов, мы уже готовы перенестись в филармонический зал — на симфонический концерт. А попадаем в фойе кинотеатра, где, коротая время перед сеансом, люди рассеянно слушают расположившийся на маленькой эстраде оркестр. Музыканты сосредоточенно исполняют Рахманинова, кларнетист старательно ведет свое соло, как вдруг его партию на полуфразе прерывает резкий звонок, приглашающий публику в зрительный зал. Потом уже, после того, как Сарафанов расскажет Бусыгину о себе, как от Нины станет известно о несложившейся музыкальной судьбе отца, нам откроется в этой заставке к фильму своего рода символический смысл. Пока же, ничего не зная о пожилом кларнетисте, мы будем наблюдать за ним, едущим в переполненном автобусе, в вагоне вечерней электрички...

«Старший сын».
Бусыгин — Н. Караченцов,
Нина — Н. Егорова



А более близкое знакомство состоится уже тогда, когда в стенах своего дома Сарафанов лицом к лицу встретится с нежданным-негаданным событием. Правда, до этого герой будет взвинчен объяснением с младшим сыном (диалога мы не услышим, только увидим в окне бурно жестикулирующие силуэты). Васенька нервно переживает размолвку с Макарской (С. Крючкова), соседкой по двору, что на десять лет старше его и намного опытнее, и отец поспешит к Макарской во флигель, чтобы поговорить о сыне. Но вернется в добром расположении духа, в каком-то даже размягченном состоянии — видимо, разговор был удачным... Вот тут-то и происходит встреча с Бусыгиным, завершающаяся той самой трогательной сценой, где Сарафанов — Леонов смеется и плачет одновременно.

Продолжающийся водевиль (Сарафанов пытается сообразить, кто же «мать» Бусыгина, как ее звали, Бусыгин подслушивает, чтобы вооружиться фактами; Бусыгин разыгрывает роль сына, Сарафанов же все более проникается чувством отцовства) затем — несколько неожиданно и на мгновение — переходит в мелодраму, а чуть позже, в признании: «Конечно, не все так, как замышлялось в молодости...» — послышатся драматические ноты, и Сарафанов не сможет подавить рыданий. Но почти тут же, когда вы настроились на драму, приготовились сострадать герою, жанровый ключ — не по случайной прихоти, а в силу особенностей характера героя — снова поворачивается в другую сторону — в фильм входит патетика.

Неудачно сложившиеся жизненные обстоятельства не пригнули героя к земле, не лишили чувства гордости, достоинства, сознания, что «каждый человек родится творцом, каждый в своем деле и каждый по мере сил и возможностей должен творить, чтобы самое лучшее, что было в нем, осталось после него».

И Сарафанов творит. Сочиняет музыку — пишет ораторию под названием «Все люди — братья». И хотя за всю жизнь не продвинулся дальше первой страницы, продолжает видеть в этом творчестве свой долг. Фразу: «Я должен это сделать, я просто обязан, потому что никто не сделает это, кроме меня» — Е. Леонов произносит так истово и позу при этом принимает такую горделиво-торжественную, что комедийный эффект рождается непроизвольно, как бы сам собой. Но возникающий вот так, спонтанно, смех не снимает до конца налета легкой грусти, она звучит словно под сурдинку, аккомпанируя теме счастливого, хотя не очень удачливого человека.

Многие экранные варианты и толкования знает тема счастья, то высоко поднимаемая яркой поэтико-философской трактовкой, то опускаемая до плоских низин иллюстративно-прагматических выводов, то приобретающая полноту многосложных явлений жизни, то отсекающая эту многогранность, довольствующаяся однозначной прямолинейностью решений. «Старший сын» не следует в понимании этой проблемы каким-то известным моральным нормативам, не исходит из априорных догм. Вслед за автором литературного первоисточника автор фильма адресует нас прежде всего к ж и в о м у х а р а к т е р у, к его жизненному опыту — исследование этого опыта и позволяет сделать определенное нравственное заключение, к которому исподволь ведут создатели картины.

А Сарафанов у Леонова, что и говорить, характер предельно живой, выявляющий с удивительной точностью не только чувства, владеющие героем сиюминутно, но приносящий сюда, на экран в с ю полноту жизни, в том числе и закадровой. Потому образ предстает в редкой объемности: актер сыграл его в самых разных временных и психологических измерениях, дал ретроспективно, рассмотрел в настоящем, заглянул в будущее...

Иной режиссер, возможно, соблазнился бы способностью экрана вернуть события вспять, «оживить», скажем, воспоминания Сарафанова о Чернигове, где в первый послевоенный год он встретился и расстался с «матерью» Володи. Зримый рассказ Леонова исключает самую вероятность такой ретроспекции — он не просто информирует о том, что было, а заставляет у в и д е т ь город, Десну, каштаны, швейную мастерскую на углу, где работала эта женщина, Галина Александровна... И пыльную улицу, на которой она осталась одна, «совсем одна», когда часть, где служил Сарафанов, пе-

ревели в Гомель и настал момент прощания... Но главное, тональность, интонация этого рассказа многое добавят к портрету искреннего и доброго человека, который с такой, мы бы сказали, любовной тщательностью рисует актер. Он показывает его непосредственность, доверчивость, незащищенность, раскрывает не наигранный, а из глубины натуры идущий оптимизм, выплескивает его неиссякаемую жизненную энергию, всегда обращенную на то, чтобы одаривать других.

Все, что делает в этом фильме Леонов, окрашено этой мягкой, лирической интонацией, доверчивой и — доверительной.

Тут, очевидно, будет уместно отметить всю важность и плодотворность поворота драматургии и кино к тому герою, который долго казался вроде бы не очень достойным экрана, поскольку считался «маленьким», «немасштабным». Полагалось: в центре фильма обязательно должна быть «крупная фигура», человек, находящийся на виду, «на переднем крае». Между тем стоило кинематографу развеять этот миф, обратившись и к «незаметному» на первый взгляд, ничем особо не примечательному герою, не выделяющемуся громкими подвигами, не занимающему ответственных постов, как выяснилось: для глубокого художественного исследования здесь настоящий кладезь того духовного, нравственного, гуманного, что лежит в основе нашего общества, его морального кодекса. В «маленькой» судьбе проступали исконные черты, изначальные свойства русского характера. Выявлялась высокая нравственная организация человека, которая убеждала в крепости нашей морали.

И если вернуться к наиболее ярким и принципиальным созданиям Евгения Леонова, надо будет признать, что Леонов оказался именно тем актером, который принес с собой это ощущение исконных нравственных качеств, это чувство человеческой надежности, имеющей глубокие и крепкие корни.

Вот чем так значительна работа актера в «Старшем сыне». Хотя, конечно, мастерство его поистине виртуозно. Это богатство тончайших психологических нюансов, этот фейерверк эмоциональных переходов! Буря чувств, разразившаяся в ответ на Васенькину вспышку: «Все вы надоели. Видеть тебя не могу», — взрыв какой-то неимоверной, оглушительной силы. Внезапная потрясенность заявлением Сильвы — «А вы, папаша, если вы думаете, что он вам сын, то крупно заблуждаетесь», — тот самый удар грома среди ясного неба, к которому, казалось, совсем не подготовлена его душа, и приходящее успокоение — «Что бы там ни было, а я считаю тебя своим сыном»...

Последовательно ведет Евгений Леонов своего героя к важной мысли о том, что «жизнь мудрее всех нас, живущих и мудрствующих», что «она милосердна, она справедлива», ибо всегда утешит тех, кто прожил с чистым сердцем.

Жизнь мудрее... Жестокую волю дурацкого розыгрыша она обратила в силу добра: когда дети должны покинуть отца, судьба вознаграждает Сарафанова сыном — не чужим, придуманным «калифом на час», а заново рожденным, пусть не по крови, но зато душевно близким и родным. Постепенное, не педалируемое режиссером и специально не акцентируемое, тонко переданное актером Н. Караченцовым внутреннее сближение Бусыгина с Сарафановым, возникающая сердечная привязанность, сыновняя забота и есть добро, вызванное к жизни добром же. Не обязательно добру быть «с кулаками» — и не агрессивное, застенчивое, оно все равно могущественно, если дарит отцу сына, а сыну дает обрести отца. Тем более что Владимир Бусыгин не из тех, кто легко открывается людям и устанавливает с ними сердечные контакты. Это не развязный Сильва, безнадежную пустоту которого со всей очевидностью обнаруживает М. Боярский — с Бусыгиным все не просто, его душевная организация, на которой, думается, отложилась печать нерадостного детства, обиды, нанесенной судьбой, сложнее и ранимее, чем может показаться поначалу. Значит, столь притягательно добро, к которому потянулась и которое вобрала в себя скованная холодом и растопившаяся бусыгинская душа. Как огромна его сила, если заставляет вырвать такое признание: «Откровенно говоря, я и сам уже не верю, что я вам не сын».

●

Ну а как же все-таки быть с самим фактом обмана, с обманом как нравственной категорией?

И здесь вопрос решается не умозрительно, а в опоре на определенные жизненные ситуации, конкретные цели. В бусыгинском обмане уже нет криминала, раз сам Бусыгин поднялся на новую нравственную ступень, завоевал новую для себя нравственную правду.

В то же время правда может оказаться безнравственной, если противостоит человечности, если является антигуманной.

Драматургия Вампилова часто обращается к этому мотиву. И в «Старшем сыне» с ним связан один из узловых эпизодов. Сцена почти жестокая, мучительная для нас, уже успевших, вслед за Бусыгиным, проникнуться и любовью и глубочайшим сочувствием к герою Евгения Леонова, и сочувствие это дошло до той границы, когда болью отзывается в нас любая душевная рана Сарафанова.

Доброта всегда связана с незащищенностью. Она всегда не готова к человеческой черствости.

Когда Михаил (Н. Никольский), жених Нины (Н. Егорова), впервые появившись в квартире Сарафановых, ведет себя, мягко говоря, уж слишком непринужденно, не скупится на фамильярность, снисходительно похлопывает других по плечу — еще куда ни шло. Но когда он с прямолинейной настойчивостью, не обращая внимания на то, что окружающие — и в первую очередь Бусыгин — пытаются его остановить, недвусмысленно дают понять: хозяину дома разговор неприятен, отзывается болью, — он все-таки продолжает идти напролом, желая во что бы то ни стало получить от Сарафанова подтверждение: да, действительно, это Сарафанов был на прошлой неделе на похоронах с кларнетом в руках, — тогда за непробиваемой самоуверенностью Михаила Кудимова обнаружится не просто рациональный эгоист, так бесцеремонно допытывающийся истины лишь потому, что иначе он, Кудимов, будет мучиться, пока все точно не восстановит, не только его свой, ни с чем не считающийся «железный порядок», но удивительная этическая глухота, источник которой — пустота души. То, что Нине представлялось своего рода гармонией («Точно знает, что хочет. Никогда не врет»), оказалось совсем иным качеством, обернулось поступком безнравственным.

Безнравственна и правда Сильвы, раскрывающего Сарафанову обман Бусыгина. Такая правда, нападающая подло, из-за угла, утрачивает свою моральную силу — недаром потрясение, замешательство Сарафанова длится недолго. Поверить Сильве и потерять веру в людей? Нет, пусть Бусыгин подтверждает: «Он прав», — Сарафанов теперь твердо знает: «Ты мой сын! Ты — настоящий Сарафанов!.. Ты любимый мой сын!»

Напряжение взятой было трагической ноты разряжается. «Вы все мои дети, потому что я люблю вас» — это уже завершающий нравственный итог фильма, подтверждающий необходимость «устроить мир по-человечески».

●

...Маленький дворик, скамья, раскачивающийся на ветру тусклый фонарь... Фильм вернул нам эти простые, но до боли знакомые и дорогие приметы детства, юности. Вернул — и напомнил о таких же простых, но не устаревших, только по-новому открывающих свою внутреннюю правду моральных истинах. Отбросил все пустое, суетное, наносное, чтобы оставить наедине с главным.

Потому и оказался таким удачным найденный В. Мельниковым метафорический финал: шутливая, но исполненная серьезного смысла заключительная реплика Бусыгина: «Поздравьте меня... Я опоздал на электричку», — вызывает дружный смех героев. Хохочет Сарафанов, смеются Нина и Наташа, смеется сам Бусыгин и даже Васенька, которому сейчас не до веселья, не может сдержать улыбки.

Смеясь, расстаются с прошлым?

Радуются встрече с будущим?

Наверное, и то и другое. Главное — этой оптимистической нотой завершается фильм, вывод которого ясен и тверд: жизнь мудрее.

Игорь Золотусский

«Водились Пушкины с царями...»

«СКАЗ ПРО ТО, КАК ЦАРЬ ПЕТР АРАПА ЖЕНИЛ»

Сценарий Ю. Дучского, В. Фрида, А. Митты. Постановка А. Митты. Оператор В. Шувалов. Художники И. Лемешев, Г. Кошелев. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Трахтенберг. «Мосфильм», 1976.

Некоторая игра воображения стала заметна в нашем кино. Ставят фильмы-пародии, фильмы-фантазии. Булгаковская «чертовщина» проникла и на экран: недавно я видел фильм, где черный Кот курит сигарету — совсем, как в «Мастере и Маргарите». Одним словом, кино надоела реальность, оно просовывает голову в сказку, в неизвестность. Причем, делает это чаще на материале истории или истории литературы. Тем более что история и классики... безответны.

Сказку по роману Пушкина «Арап Петра Великого» поставил и А. Митта. Правда, назвал он ее «сказом», но от этого смысл не меняется — сказка или сказ, какая разница. Сказка дает право на преображение, на довоображение, на переделку первоисточника, а то

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Царь Петр — А. Петренко, Ибрагим Ганнибал — В. Высоцкий



и вовсе на его игнорирование. В сказке можно играть с материалом, можно играть в него. Можно подыгрывать, а можно и разыгрывать. И даже смеяться над тем, что в оригинале кажется весьма серьезным.

Вообще идея посмеяться над историей, и в частности, над эпохой Петра, не так уж дурна. Были и в той эпохе свои смешные стороны. Каждое историческое действо, как оно ни велико, как ни грандиозно, всегда и везде — действо, театр, хотя играют в нем живые люди. Играют и заигрываются. Порой — до смерти.

Пушкин это понимал. «С Петром мой пращур не поладил и был за то повешен им...» Пращуру из рода Пушкиных не повезло, зато повезло Ганнибалу — он был, наоборот, приближен царем. Но это приближение не было для него, как считал Пушкин, высокой честью. Ганнибал был сын абиссинского эмира и до глубокой старости помнил двор отца, купание под фонтанами и любимую сестру Лагань, «плывшую издали за кораблем, на котором он удалялся». Память арапа хранила эти картины как свидетельство его царского происхождения и права говорить с Петром на равных. То, что Петр стал его крестным, не означало для него милости, он был ровня царю, хотя и черен лицом. Недаром Петр в романе Пушкина выезжает навстречу Ганнибалу, не дождавшись его прибытия в Петербург. Почти так же в 1826 году навстречу Пушкину из Петербурга в Москву (куда он вызвал опального поэта) выехал Николай I.

Водились Пушкины с царями,
Из них был славен не один...

Пушкин имел основания считать, что и в его жилах течет царская кровь. В отношениях Ганнибала и Петра он видел модель отношений умного (и знающего себе цену) советчика с тем, кто, по выражению Гоголя, кажется, ни у кого уже не спрашивает советов. Обращаясь к эпохе Петра и образу Петра, он хотел наставить его праправнука на путь истинный. Эти идеи содержатся и в «Арапе Петра Великого», и в «Истории Петра», и в «Медном всаднике», и в «Пире Петра Великого». То были намеки царю царствующему.

Стихотворением «Пир Петра» открывался первый номер пушкинского «Современника»:

Отчего пальбы и крики
И эскадра на реке?..
...Годовщину ли Полтавы
Торжествует Государь...
...Родила ль Екатерина?
Именинница ль она...
...Нет! Он с подданным мирится,
Виноватому вину
Отпуская, веселится...

Конечно, Николай был не Петр, но власть ему была дана та же — неограниченная власть. И умерить и умирить ее желал бы Пушкин. Интересы отечества никогда не были ему безразличны. При всей своей независимости и сознании неподвластности поэзии ни власти, ни толпе, Пушкин был государственно мыслящий человек. Пример прадеда давал Пушкину образец гордого (и немолчаливого) присутствия при царе. Позже Белинский писал, что стоило Пушкину надеть камер-юнкерскую ливрею, как «он вдруг лишился любви народной». То было превратное представление о Пушкине как о царедворце. Пушкин никогда не был им: вступая во дворец, он сознавал тяжесть возложенного на него исторического долга:

И милость к падшим призывал...

Долг сей требовал равновесия и мудрости — вспышки ему были противопоказаны. Внести порядок в стихию, долю разума в неразбериху российских обстоятельств, какой-то нравственный закон в то, что, казалось, зиждется лишь на началах беззакония, — вот к чему стремилась мысль Пушкина. Умиряя в себе приступы гнева, порывы к бунту, чувствуя горячее кипение крови предков в своих жилах, он призывал себя и тех, кто мог его услышать, — к «смирению, терпению, любви». Так заканчивались его стихи, опубликованные в номере «Современника», вышедшем уже после его смерти.

Все это я рассказываю не для того, чтобы прочесть историческую нотацию А. Митте, а чтобы пояснить, насколько л и ч н а была для Пушкина тема Ганнибала, как много он вкладывал в свой роман, который так и не окончил. Сам Петр представлялся ему, с одной стороны, фигурой великой, с другой — страш-

ной. Он видел в нем и черты комические, черты исторического паяца и шута, который и окружение свое (вовсе не состоявшее из дураков) превращает в шутов, заставляя подыгрывать ему. Если в «Полтаве» (ранней поэме Пушкина) Петр «прекрасен», то в «Истории Петра» он не таков. «Сенат и синод, — пишет Пушкин, — подносят ему титул Отца Отечества, Всероссийского Императора и Петра Великого. Петр *недолго церемонился и принял их»* (курсив Пушкина. — *И. З.*).

Сенат (то есть восемь стариков) прокричали «виват»...

В той же главе, под цифрами 1721 (то есть 1721 год. — *И. З.*) он записывает: «По учреждению синода духовенство поднесло Петру просьбу о назначении патриарха. Тогда-то (по свидетельству современников — графа Бестужева и барона Черкасова) Петр, ударив себя в грудь и обнажив кортик, сказал: «Вот вам патриарх».

Здесь Петр у Пушкина провинциальный актер, все эти удары себя в грудь и обнажения кортика безвкусны, это комедия, в кривлянии масок которой видится трагическое событие — узурпация царем власти духовной, до Петра отстоявшей от царского скипетра.

Не зря в той же «Истории Петра» Пушкин называет его «разрушителем».

В том-то и дело, что он был одновременно и строитель и разрушитель, на троне работник и на троне палач.

Такова идея Пушкина. Какова же идея А. Митты?

Он ставит пародию, он ставит веселый «сказ». Он не хочет заниматься никакими историческими сличениями, он хочет смешить. Впрочем, соблюдая при этом некоторую серьезность. Но у смеха свои законы. Он не может вдруг перепрыгивать в эпос, сбиваться на эпос и в образе эпоса являться как смех. Смех есть смех — если смешно, то уж смешно. И коли стоит за этим какая-то глубокая печаль и глубокое сострадание, то они и без переделки смеха в оду видны, смех и на плач может преклонить — примеры тому есть. А. Митта беззлобно смеется — смеется над парижской жизнью И. Ганнибала, над его любовной историей с графиней Кавеньяк, над боярами русскими, которые не понимают, к чему их ведет великий Петр, над сынками их, недоучившимися в заграницах и, как митрофанушки, желающими поскорей жениться. Он смеется над длинными бородами бояр и над их немецкими париками, над декольтированными боярышнями и неловкими топтаниями на «ассамблеях». Он даже над казнями Петра не прочь посмеяться: головы при дворе русского царя рубят, но — понарошке. То не человек на плахе лежит, а кукла, и голова у нее ватная, и крови на той голове от удара топора нет.

Фильм начинается как потеха, в которую вплетается, однако, осторожная нота некоего лиризма — лиризма, относящегося к двум главным действующим лицам — Петру и арапу. То вдруг задумчив становится молодой арап, философичен, то так же задумчив делается и его царственный крестный. О России они оба думают, печалит их ее судьба.

Но не могут же они думать о России, не думая о ее народе. И вот является на экране Филька (В. Золотухин) — беглый мужик, бежавший от гнева боярского на чужую сторону и не нашедший там счастья. Караулит он в лесах проезжих, как разбойник, ничего ему не осталось как грабить. Грабить, разумеется, богатых и тем самым мстить им. Ганнибал, естественно, пригревает его, сажает в привязанный к верху кареты глобус (остатки иронической темы) и везет в Петербург. Уже в этом эпизоде (которого, конечно, нет у Пушкина) начинает звучать нечто идиллически-историческое. Братание крестника царя с мужиком — намек на то, что есть и в России недовольные и что прячутся они по лесам, тут, что называется, не до смеха, тут бери выше. Свободолюбивый предок Пушкина не может заниматься одними дуэлями и утехами с французскими графинями — он должен защищать и прятать Фильку и мысленно быть на его стороне перед лицом царя.

Филька, правда, паясничает, мешает французские слова с русскими, разыгрывает из себя шута; но и игра В. Золотухина тут ничем не блещет (играет он им же самим десятки раз

сыгранных «мужиков себе на уме»), да и реплики его штампованно шутовские, нет в них ни боли, ни желания мести. Филька у А. Митты — социальный фон для любовной истории Ганнибала. Как фон для нее и русский народ, в белых нарядных рубахах машущий топорами на верфях, строящий город Санкт-Петербург и вместе с царем трудящийся над возвышением России. Рубахи на этом народе чистые, бороды и усы у мужиков приглажены и причесаны, то — пейзане с гравюр восемнадцатого века (только не русских), и долговязый Петр (А. Петренко), среди них похаживающий, подгоняющий их и тянущий с ними один канат (читай: одну лямку) — тот же пейзанин, лишь по временам наводящий страх. И то не на народ, а на тех же бояр, которые гнут свое, не хотят подчиняться новым порядкам и стопорят прогресс. Над ними — и опять-таки вместе с народом — и смеется Петр. Под оглушительный хохот мужиков он рубит канаты, удерживающие готовый к спуску корабль, на палубе которого пляшет по его приказу разодетая челядь. С грохотом срывается со стапелей деревянная махина, в незаделанные щели льется вода, смывает краску со щек боярышень, парики с лысых голов боярских, и хохочет Петр, подбадривая поддерживающих его зрителей. И это смеются те, которые тысячами легли в болотную землю Петербурга, которых давило сваями, валила лихорадка, жрал гнус, на костях которых и плясал великий Петр на своих «ассамблеях». Это трогательное согласие Петра и народа, их

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил»



единство вопреки разладу царя с боярством, этот ласковый до простого люда самодержец и гневливый Зевс в отношениях со своими близкими (исключая Ганнибала, разумеется) — разве это не идиллия, не лжеэпос и не превращение идеи фильма в ее противоположность?

Фильм начинается с веселой музыки и картинок Парижа, оживающих на наших глазах. Прием пародии угадывается в этом начале. Этого впечатления не могут снять даже кадры пролога, где мультипликационные злодеи отрубают мультипликационным неграм головы и мультипликационная птица-феникс сгорает, чтоб вновь возродиться. Ни открытый смысл, ни символика этих кадров (так же, как бодрая баллада Р. Сэфа об арапчонке, ставшем д'Артаньяном) ни о чем не говорят. Они цветная заставка к фильму, попытка хоть как-то его начать.

Но далее уже в права вступает прием: фигурки на старинных гравюрах начинают оживать, кареты двигаться, сражающиеся воины сражаться, дамы танцевать и т. д. Застывшая история как бы приходит в движение, причем темп этого движения ускорен, и это создает стиль иронического повествования в духе «Фанфана-Тюльпана». Ганнибал сражается в бою, Ганнибал ловко падает в постель графини де Кавеньяк, Ганнибал дерется на шпагах с ее мужем (и убивает его), Ганнибал побеждает всех, как Фанфан-Тюльпан. Но одним он отличается от своего кинопредшественника: отсутствием иронии по отношению к себе, иронии по отношению к истории, к ее логике и закону. В «Фанфане-Тюльпане» была идея: там верх над всем брала личность. Она являлась в виде исторической случайности и побеждала закон. Она путала карты логике, военному искусству, она осмеивала эпоху, сама смеялась над собой. В этом смысле «Фанфан-Тюльпан» был выдержан до конца, там все были смешны — и король, и влюбленные, и народ, и храбрецы, и трусы, и лишь искусство Жерара Филиппа вносило в этот смех что-то рыцарское.

В «Сказе» Ганнибал принужденно благороден, Петр принужденно величествен, как порой принужденно смешны и боярские сынки. Смех слишком скашивается в одну сторону, другая сторона остается отрезвленно-голой, и ни В. Высоцкий (который хорош в иронических сценах), ни А. Петренко (который, вероятно, был бы хорош в эпопее о Петре) не знают, что делать, что играть. У А. Петренко по крайней мере есть образец — Николай Симонов, и он волей-неволей подражает ему, как подражает сам А. Митта в обрисовке образа Петра иллюстрациям Бенуа к «Медному всаднику». Но опять-таки и здесь тон не выдержан, ибо у Бенуа — при всей своей величественности — Петр торжественно-сумрачен (это ощущение создает ночной Петербург, промозглая невская погода), у А. Митты он красочно-праздничен. Все сияет и слепит возле него — и невская синяя вода, и голубые небеса, и эти белые рубахи народа, и кафтаны, и камзолы. То не Петербург строят, а какой-то Версаль посреди Европы — не хватает только кучерявых деревьев и французской речи.

Французский стиль, перенесенный на русскую почву, как-то отказывает. Он не способен охватить масштабы и бездну русской «потехи». В «Истории Петра» после рассказа о пытках и насильственной смерти царевича Алексея Пушкин записал: «Есть предание: в день смерти царевича торжествующий Меньшиков увез Петра в Ораниенбаум и там возобновили оргии страшного 1698 года». Отравленный им сын лежал в подвале, а отец веселился.

Так что веселье и потеха те были двоякие (за малейшую провинность при строительстве Петербурга секли кнутами), и сколько ни смейся над одной их стороной, а и о второй не забываешь, помнишь ее. Искажает она смех, ломает его, скашивает в сторону слез. Так уж на Руси повелось: смеются и плачут, а чем громче смеются, тем громче плач.

Все это есть и в пушкинских стихах о Петре и в романе. Возвращая Ганнибала после его парижских похождений (которые очерчены Пушкиным не без иронии), он готовит ему трагедию — трагедию вхождения в быт русский, в русскую семью, русский уклад. Ведь Петр ломал Россию — ломал ее границы, ее поряд-

ки, ломал и семью. И эта ломка гулким эхом отозвалась во многих поколениях. Нация обновлялась в смешении кровей, но нация и страдала, уступая чужеземцам свое — и все это на себе испытали черные предки Пушкина. С несчастной женитьбы Ганнибала начинается история трагических разладов в его семье и в семьях его сыновей, которую чувствовал на своей судьбе поэт. Роман его и должен был быть посвящен этому. Арап женится на женщине, которая не любит его, которая изменяет ему — в его личных несчастьях видна рука слишком жесткой воли Петра.

В фильме А. Митты все кончается счастливо. Наташа Ртищева и Ганнибал целуются, а голос за кадром подводит итог их переживаниям: «На этом мы простимся с арапом. Ему предстоят и взлеты, и горести, и славные труды на благо России. Но пока он еще не знает своей судьбы. Он счастлив и улыбается Наташе». Лучшего пародирующего сказ финала в «сказе» нельзя было придумать. Где ж тут смех, игра воображения? Пушкин умел смеяться и над историей — что он виртуозно сделал в «Метели». «Метель» есть не только пародия на «коцебятину» (так Пушкин называл лжеромантизм в литературе) в описаниях личных чувств, но и на ее пафос по отношению к великим событиям. Таким событием является в повести Отечественная война 1812 года. Пушкин пародирует не только любовную историю Владимира и Марьи Гавриловны, но и сопутствующий ей фон — восторги русских коцебу по поводу побед над Наполеоном. Все это осмеивается Пушкиным именно по форме и с помощью формы, тут не само событие (или чувство) ставятся под сомнение, а некая и д о л и з а ц и я их. Преследуя эту цель, Пушкин нигде не изменяет взятому тону, кажется, он пишет всерьез, но когда вглядишься, обнаруживаешь подделку. Да такую ловкую, что она лучше самого оригинала, красивей, точней, совершенней. Таков закон стилизации. Стилизация требует не только верности пародируемому источнику, но и блеска подделки — блеска, который затмевал бы сам подлинник и создавал иллюзию полного торжества над ним. Обаяние стилизации в ее двусмысленности, в неумышленном балансировании на грани серьезности и насмешки, это тоже поэзия, но особого рода. Поэтому, как всякой поэзии, ей нужна целостность и верность принципу. Попробуй герои Пушкина (в той же «Метели») в ы й т и и з и г р ы и н а ч а т ь ж и т ь (что и случается с героями фильма), как все рассыплется и посыплется, и уязвляющее жало иронии обратится на самое себя. Поэтому и водит нас Пушкин по лезвию, заставляя недоумевать: сказка это или ложь, истина или вымысел? Так водит, что не придерешься, нигде не поймаешь его.

А. Митта же ловится постоянно. А когда дело доходит до любви Наташи и Ганнибала — особенно. Иронический тон исчезает, все играется всерьез — и слезы невесты, и слезы Ганнибала, и слезы готового расплакаться от умиления Петра. Взгляды, поцелуи, ночное явление арапа в спальню к Наташе, их венчанье, встреча в карете, омовение голой Наташи перед свадьбой — все это уже не понарошке, и это уже Марлинский, а не Пушкин.

«Сказка ложь, да в ней намек...» Пушкин и сказки свои умел строить как стилизации, высмеивая сам лад сказки (или сказа), как сделал он это, например, в «Руслане и Людмиле». Здесь все правда и все — насмешка, и добродетельный Руслан вовсе не добродетелен, если разобраться. Он комичен, хотя и выглядит героем. А уж про свадьбу и счастливый конец я и не говорю.

При этом Пушкин всегда умел оставаться в пределах той формы, которую пародировал, и она не теряла своего литературного очарования. Сказка при этом оставалась сказкой, и многие поколения и после нас будут верить в Руслана и Людмилу, как в настоящих героев. Верить в их любовь, в испытания этой любви, в злые чары Черномора и освобождение.

А что же А. Митта? Какой намек он нам подал? Что он поставил — пародию или драму, историческую быль или фантазию на исторические темы? Не берусь ответить на эти вопросы. Потому что всего здесь понемножку — и того и другого, только одного нет —

этого самого намека, скрепляющей и организующей все идеи, без которых и смех не смех, и стилизация не стилизация. Внешне как будто все условия ее соблюдены: и прием почувствован, взят верно, и разбег приема есть, но дальше начинается пробуксовка приема: не зная, куда он ведет, режиссер топчется на самом приеме, остается один прием — более ничего. От этого бессилия внутри картины и актеры теряются, не знают, что играть. В. Высоцкий играет возвышенную печаль и благородство (тогда, как его энергия просит совсем иного), А. Петренко — то ли ожившую иллюстрацию Бенуа, то ли Петра Н. Симонова (та же широкая улыбка, заразительный смех, порывистость в жестах, в ходьбе, в реакции на возражения придворных), И. Рыжов (Ртищев) — маску «старой Руси», его сынок (М. Кокшенов) — тоже, а уж Олегу Табакову (Ягужинскому) и вовсе не ясно, кого изображать — то ли шута, то ли государственного деятеля. Актеры не чувствуют, в каком фильме они играют — и играют они каждый свое и как придется. Порой кажется, взглядывают они растерянно на невидимую зрителю палочку дирижера, ждут указания, соответствующего взмаха, но невпопад машет рука, машет, как бы говоря «делайте, что хотите», и разлаживается собранный ею оркестр.

Лишь один раз потемнеет в глазах царя — что-то случится в фильме, и пущенный наудачу, он, померещится, заглянет в какую-то глубину, но обойдется все кинематографическим затемнением: то просто физическую боль почувствует властелин, и никакого намека на сознание своего греха не промелькнет в эти мгновения на его лице.

Меж тем тяжесть содеянного давила Петра в те годы. Он, действительно, умирал, умирал от невоздержанностей своих, от растраты сил, от нервного перенапряжения. И не только потому, что строил Петербург, боролся с упрямством бояр и хотел закрепить, как говорит он в фильме, Россию на Балтийском и Черном морях. Дело происходило в 1722 году — за три года до смерти царя, катились еще с плахи головы, и «тиранские указы» (выражение Пушкина) выходили из-под пера Петра. В «Истории Петра» есть два эпизода, которые трагически перекликаются между собой. То эпизод с допросами царевича Алексея, учиняемыми по приказу Петра и проводимыми по составленному им опроснику, и эпизод смерти Петра. «Дрожащею рукой» подписывает царевич наветы на себя — не в силах противостоять он пытке. И столь же «дрожащею» (уже от предсмертной слабости) рукой надписывает Петр на бумаге слова своего завещания «...отдайте все...». На этом запись обрывается, более царь ничего не смог написать. Что означало это «отдайте все»? Кому и что? И не наказанием ли за казнь сына было то, что дрожала рука у Петра, когда писал он это и когда, по существу, некому было передать это «все» — то есть вздыбленную и загнанную им Русь?

Может быть, я слишком пережимаю, может быть, многого требую от «сказа», сказочки, некоторого развлечения на темы русской истории, которое хотел устроить А. Митта? Забавно, забавно — можно было бы сказать о его фильме и отойти в сторону. Но уж очень забавиться начинают кино и литература (и там есть такие примеры) над тем, что и бывши великой исторической забавой (если смотреть на дело поэтически), было в то же время и историей, и не чьей-либо, а коренной и кровно русской. Если уж на то пошло, то ни один Пушкин, но и все мы несем на себе отсветы его «забав».

В интервью журналу «Искусство кино» А. Митта сказал: «Балерина в жизни ходит нормально, а на сцене порхает. И мне кажется, что мое дело в кино — сохраняя серьезность замысла, смешить и «порхать». «Порхание» в «Сказе» есть, что же касается смеха, то смех и «порхая» порхает тяжко: легкий в походке, в круженье, в пляске (в любом движении своем), он — если ему придается «серьезность» — и тяжкий труд мысли, как тяжки мускульные усилия балерины, «порхающей» в театре.

Этих усилий в фильме Александра Митты я не заметил.

А. Липков

Веселое лукавство ума

Не возьмусь утверждать, что «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» закономерно продолжает творческий путь Александра Митты, тем более что сам этот путь неровен и сумбурен, что рядом с работами глубокими и искренними соседствуют в нем холодные и ремесленные, а единая внутренняя тема в них и вовсе не просматривается, хотя не откажешь режиссеру ни в уме, ни в таланте, ни в крепкой профессиональной руке и любовной увлеченности кинематографом. Так что фильм про арапа можно счесть и неожиданностью — впрочем, не только для Митты, но и для всего нашего кинематографа, нечасто балующего нас и столь неканоническими для рубрик темпланов сюжетами и жанровой стилистикой, неординарной и новой.

А потому небесполезным кажется вдуматься пообстоятельнее в это нерядовое произведение (удачное или неудачное, в чем и как — об этом после), разобраться в его языке и смысле, не прикладывая к нему аршин априорных суждений, а выводя эти самые суждения из того, что дано нам видеть на экране.

Почему подобное условие приходится ставить сразу же и столь решительно? Оно вообще-то, на мой взгляд, никогда не лишне, а здесь в особенности, ибо сам выбор героя фильма толкает рецензентов к проторенной тропинке литературных аналогий, к незавершенному пушкинскому «Арапу Петра Великого», к исторической родословной его автора. Но поскольку сходство здесь именами Петра и Ганнибала, пожалуй, что и исчерпывается, то нет ничего проще, чем, вооружась реестром несоответствий роману, духу его или букве, либо же документам истории, отчитать сценаристов Ю. Дунского и В. Фрида, а с ними и режиссера за вольности и отсебятину, за прегрешения против действительных фактов (тут за компанию вольготно пожурить и Пушкина — он по части верности истории тоже ведь кой-чего себе напозволял).

Однако же трудно не обратить внимания на то, что имя Александра Сергеевича в титрах фильма не помянуто, даже в уклончивой формулировке «по мотивам», и сделано это, позволим себе предположить, не из нежелания делиться с классиком славой, но по самой сути вещей: фильм с д е л а н н е п о П у ш к и н у. И если уместно здесь вспомнить имя великого Ганнибалова потомка, то, пожалуй, прежде всего в связи с его мудрым высказыванием: «Писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным». Кинематографиста, добавим, тоже. Потому-то и попробуем вникнуть в с а м ф и л ь м, попробуем понять, есть ли для е г о авторов законы, ими самими «над собою признанные», или фильм их, не ведая берегов, течет по волнам анархии и авторского произвола.

Да нет же, законы есть. Они заданы уже в прологе фильма, буквально каждый кадр которого поражает и забавляет новизной выдумки. (Надо отдать должное мастерству оператора Валерия Шувалова и художников-постановщиков Игоря Лемешева и Георгия Кошелева — они сумели отлично справиться с совсем не простыми стилистическими задачами.) То вдруг оживают фрагменты старинных гравюр, изображающие жаркие баталии, и в гуще сражения мы видим нашего арапа. То вдруг гравюра оказывается похожей на театральный задник, на фоне которого комически разыгрываются, по сути, вполне драматические события неудачной любви Ганнибала к графине де Кавеньяк, завершившейся скандальным рождением черного ребенка. И тут, когда диктор, зачитывающий письмо регента Франции российскому царю, доходит до слов «ужасный удар судьбы обрушился на графа», откуда-то из-за окна на голову Кавеньяка вываливается огромный молот, с несомненнейшей наглядностью демонстрируя всю тяжесть этого удара. «Униженный, он предался глубокому отчаянию», — продолжает чтец, и мы воочию видим графа униженным, то есть ставшим ниже — его сильно поменьшевшая в размерах фигурка растерянно

спускается по ступеням лестницы. Затем происходит снятая с потешно преувеличенной быстротой движений схватка Ибрагима с графом и его челядью, увы, оканчивающаяся убийством злополучного мужа. И далее — путешествие высланного Ибрагима на родину, в карете, трясущейся то по реальной расхлябанной дороге, то по пейзажам старинных гравюр Франции и России. Еще не раз из протяжении фильма мы увидим действие происходящим как бы на картинке, нарисованной простодушным художником, постаравшимся, чтобы взгляд наш охватил даже то, что по логике от него должно было быть скрыто — за стенами дома или кузницы, за обшивкой корабельного корпуса. Но на то и фантазия художника, чтобы избавить глаз от преград, убрать «ненужную» стенку или изобразить фрегат в разрезе, и тут уж ничто не помешает нам внимательно рассматривать происходящее.

Короче, действие стилизовано под картинку, под лубок, а у русского лубка исстари слава искусства лукавого и веселого, умеющего под видом потехи и зубоскальства говорить и кой о чем серьезном, не только забавить, но и наставлять, учить уму-разуму.

Оговорим, впрочем, что подобная стилистика выдержана в фильме далеко не всегда последовательно. К примеру, мультипликацион-

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Царь Петр — А. Петренко, Ибрагим Ганнибал — В. Высоцкий, корабельный мастер — В. Кашпур, Гаврило Афанасьевич — И. Рыжов



ные фрагменты предыстории арапа, изображающие разгром африканской деревни и пленение мальчика, лишены необходимой лубку наивности, мера стилизации в них не найдена. Они воспринимаются как вставной образчик сегодняшней мультипликации, причем не самой удачной. Думается, однако, ни этот, ни какие-то другие частные просчеты не лишают авторский замысел его резона, его сути, не мешают восприятию фильма в подобном лубочном ключе.

Здесь, впрочем, может возникнуть и более серьезное возражение. Стоило ли вообще для этой эпохи, трудной, жестокой, так круто повернувшей историческую судьбу России, выбирать столь «легкомысленный» способ повествования? Или, если ставить вопрос еще более широко, для любого ли материала, современного или исторического, пригоден любой жанр?

При всем том, что жанровые границы в современном искусстве весьма мобильны и подвижны, и многие жанры, некогда почитавшиеся низкими, сегодня оказываются способными вбирать в себя высокий накал больших чувств и мыслей, лично я не сторонник безудержной свободы во взаимоотношениях материала и способа его художественного претворения. К примеру, думаю, что тот же Митта в своем предшествующем фильме мог бы выбрать более подходящий рассказу о памяти Хиросимы жанр, чем мелодрама, и не так уж умиляться туристскими красотами. Но на этот раз не сомневаюсь, что правота на его стороне. Потому хотя бы, что чувство юмора ни в каких обстоятельствах не помеха, и русскому народу, в частности, оно всегда было свойственно, о чем писал и Пушкин: «...Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (стилистика фильма Митты этому определению и соответствует).

И в те самые тяжкие исторические времена, которым посвящена картина, чувство юмора не умирало в народе, свидетельство чему — те же лубочные картинки, насмешливо изображавшие преобразователя России в виде раскормленного большого кота (по причине сходства усов), а жизнь и труды его характеризовавшие охальными надписями: «Славно жил, сладко ел, сладко и бздел». Прошу прощения у уважаемого читателя за простоту народного слога, но куда денешься — соленое словцо для лубка вещь самая привычная, чего и Митта в своем фильме не утаил, позволив некоторым из своих героев... нет, не слова, но жесты уж точно весьма красноречивые и, я бы сказал, совсем не салонного свойства.

Ну, и наконец, в связи со всем сказанным, не противоречит ли реальной сложности самой исторической фигуры и нашего сегодняшнего отношения к ней тот не избежавший лубочной стилизации образ Петра, который предстал на экране в воплощении Алексея Петренко? Полагаю, нет.

Естественно, не дело лубка давать всесторонний, психологически и исторически глубокий анализ личности Петра, равно как и всей эпохи, с его именем связанной, но в пределах жанра образ представлен совсем не односложным, не умилительным. Петр здесь не только великий государственный деятель, но и деспотичный самодур, потешающийся жестокими забавами, не терпящий прекословия, не знающий удержу в гневе: в одной из ключевых сцен Петр, заприметив, что щели в обшивке корабля, на котором происходит ассамблея, как должно не проконопачены, разъяренно приказывает всем танцевать, а сам, спрыгнув на берег, яростно и решительно рубит расчалки, спускает фрегат со стапелей, оставляя своих гостей, всех «чистых» и всех «нечистых», под хлещущими струями ледяной невской воды. Словом, веселого в этом эпизоде мало.

И первая по возвращении из Парижа встреча Ибрагима с Петром тоже происходит при обстоятельствах, совсем не идиллически характеризующих нрав Петра. Радостно обняв своего крестника, Петр тут же для проверки его преданности предлагает ему казнить «супостата, ненавистника всех царевых свершений». И, действительно, за толпой расступившихся придворных Ибрагим видит пла-

ху, на которую уже положил голову, скрытую косматым париком, какой-то несчастный. Но Ибрагим отказывается взять топор, который услужливо принесли ему лилипуты, царевы шуты. Он солдат, а не палач. Он готов хоть десять голов срубить ради царя в бою, но и для него не согласится стать душегубом.

Придворные, потрясенные нелепым упрямством арапа, ахая всплескивают руками. А граф-прокурор Ягужинский, с готовностью принявший по велению царя топор, перед тем как обрушить его на голову обреченному, с осуждающим недоумением смотрит на арапа. Его красноречиво укоризненный взгляд словно бы говорит: «Господи, ради царя, ради отца родного, от такой-то малости отказаться?! Грешно, право же, грешно!» Взмахивает топор, с гулким стуком падает на пол отрубленная голова, и казненный... весело подпрыгнув, пускается в пляс. Голова-то была шутейная: раскрашенный бычий пузырь. Но нравственный-то вопрос был поставлен перед Ганнибалом не шутейно, и ответ на него тот тоже давал не шутя.

Собственно, здесь уже в полный голос заявлена та главная тема, которая составляет смысловой стержень фильма — тема человеческого достоинства, отстаивать которое приходится и в столкновении с элементарным заскорузлым невежеством, и со слишком уж

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». Филька — В. Золотухин



произвольно толкуемыми соображениями государственной необходимости, и с неразборчивым приспособленчеством, коему все едино, кому служить, кому кадить, кому кланяться, лишь бы не потерять теплого местечка да жирного куска. А разыгрываются все эти драматические события вокруг той фабульной линии, которая заявлена в самом названии: «Сказ про то, как царь Петр арапа женил».

Чтобы рассказать о великих свершениях эпохи и о ее трагических конфликтах, о славе ее и позоре, совсем не обязательно давать широкий срез времени. Можно и в малой клеточке уловить отражение тех самых противоречий, которыми оно было полно. Этой малой клеточкой выбрана история женитьбы царева крестника Ибрагима Ганнибала — история, подчеркнем, целиком вымышленная, что вовсе не лишает ее художественной правдивости. У истории этой, как то и положено лубку, счастливый конец, но далеко не безоблачный ход. Пренебрежение к личности, забвение личности и прямое насилие над ней определяет все течение событий в фильме.

Захотелось Петру облагодетельствовать своего любимца, он тут же его и просватал, естественно, не спросясь ни его воли, ни воли девушки, избранной ему в жены. И, действительно, стоит ли понапрасну тратить время на всякие там чувства, когда дел невпроворот, от забот государственных в глазах темно становится, а тут еще неблагодарный арап вздумал артачиться, говорит: «Это же не любовь, а насилие». А коли воспротивился воле царской, то с глаз прочь, неразумный холоп. Будет тебе наука!

Один ли Петр таков в фильме? Да нет же. Среди всех персонажей не найдется ни единого, кому поведение Петра показалось бы противным норме. Не будем уж говорить о царевых холуях, готовых и без прямой его указке оплевывать того, кому вчера кланялись, и поклониться тому, кого вчера оплевывали Их Митта изобразил с такой жизненной яркостью, словно бы списал с натуры. Но даже Ягужинский, которому дозволена известная самостоятельность, мотивов поведения арапа уразуметь не в состоянии.

Олег Табаков, играющий Ягужинского, буквально в трех небольших эпизодах сумел дать своему герою исчерпывающую характеристику. Помимо той самой истории с отрубанием приставной головы, вполне убеждающей в его готовности «для пользы государственной» рубить и неприставные головы, мы видим его в окружении Петра во время обсуждения дел военных и понимаем, что не за лизоблюдство и подхалимаж держит его при себе Петр: Ягужинский и делец, и умен, ну, конечно, и тонкостям дипломатии его учить не надобно. Так что, когда он появляется в доме Ганнибала с прощением от царя, мы знаем, что в том его заслуга.

«Поедешь в посольство», — довольно сообщает Ягужинский, — в Италию, к этим...», — и тот сугубо мужской жест, которым сопровождается многозначительное «к этим...» без лишних пояснений говорит, что воспоминания его о заморских странах связаны не с красотами искусств и природы, не с ученостью тамошних мужей или величием храмов, а вполне исчерпываются... ну, как бы это сказать поделикатнее — доступностью определенного рода дев, что ли.

Приметив в руках арапова слуги Фильки (В. Золотухин) томик Плутарха, Ягужинский строго наставляет: «Чтение такое до добра не доводит». Ни к чему всякие там мудрствования, а тем более зловредные исторические аналогии таким, как Филька..

Дельный человек Ягужинский принципиально глух к вопросам достоинства и чести, он вообще бездуховен. И с арапом, к которому он по-дружески расположен, они разговаривают на разных языках.

Ну а те, кого так круто гнет и ломает Петр в своей жажде преобразить лицо России — может быть, они и есть охранители устоев добра и человечности? Да нет же, отвечает фильм. Боярская гордыня и человеческое достоинство — совсем не одно и то же. Когда нет прочной нравственной основы, гордыня с мгновенной быстротой превращается в униженное холопство, тем более что иное деление людей, как на господ и холопов, этой человеческой породе вообще неведомо.

Семейство Ртищевых, колоритно представленное на экране Гаврилой Афанасьевичем (Иван Рыжов), его сыном Сергунькой (Михаил Кокшенов), а с ним и самозванный жених Наташи Михайло Говоров (Семен Морозов) тоже меньше всего склонны думать о воле и желаниях девушки. Не хочет идти за Мишку, ничего, «за рога приведут». Что девка, что корова — велика ль разница. Ртищевы то униженно просят царя «освободить девку от басурмана», то столь же униженно идут к «басурману» торговать девку ему в жены — иначе царь их всей фамилией в ссылку выгонит. А когда Наташу увозят венчать с Ибрагимом, происходит следующий примечательный разговор. Тугой на ухо дед Ртищев (Н. Сергеев) спрашивает сына: «А он, арап, роду-племени царского аль холопского?» В ответ Гаврило только досадливо машет рукой: «Да царского, батя, царского... Аль холопского». Не все ли равно, главное — шкура спасена. Тут уж и боярской спеси ни капли не осталось, не то что нормального человеческого достоинства.

Еще одну сцену нельзя не припомнить в связи с все той же темой. Сергунька Ртищев и Мишка Говоров с компанией в масках ряженых приходят на святки в дом к Ибрагиму; радушно приглашенные хозяином, они садятся за стол и тут же учиняют дебош. Вакханалия клыкастых, чавкающих, поросших мохнатой шерстью и перьями рож буйствует в доме арапа. Они топчут, поганят все, что попадается на глаза: мебель, посуду, книги, макеты кораблей, глобус, — особый прилив злобы вызывает у ряженой нечисти все, что напоминает об учености. «Вам кажется, что вы надели чужие личины? — справедливо восклицает, обращаясь к ним, Ибрагим. — Нет! Вы их сняли. Вы явились ко мне в своем подлинном естестве». Таков век. Таково в нем подлинное естество человека.

Вот почему, оказывается, в герои этому фильму необходим был арап. Не потому, что он предок великого поэта, и не потому, что прославил себя службой России, а потому что он — черный, то есть не такой, как другие, что он — исключение из общего ряда. Он — «белая ворона». Единственный из всех, он осмеливается отстаивать человеческое достоинство и поступать по человеческим законам в окружении, забывшем о самом понятии «человечность». В мире, принадлежащем прошлому, он говорит от имени будущего.

Играть человека будущего — задача всегда неблагодарная и бесконечно сложная. Думаю, не сумел с ней справиться и Владимир Высоцкий, актерский талант которого в рекомендациях не нуждается. Многие из последних его ролей в кино и на сцене — Гамлет, фон Корен, Лопахин — стали настоящими творческими открытиями. Здесь же, на мой взгляд, подобного открытия не произошло.

Почему? Да потому, наверное, что актеру, а с ним, естественно, и режиссеру не хватило смелости чуть приподняться и над этим прекрасным по своей натуре человеком, по-доброму порой над ним улыбнуться. Ведь его благородное донкихотство не только прекрасно, но и смешно, если реально соразмерить поступки арапа с нравами, его окружающими.

Впрочем, в фильме есть сцена, где авторы приходят именно к такому взгляду на героя — та самая вспоминавшаяся уже нами сцена с распоясавшимися ряжеными, которых Ибрагим пытается увещевать, призвать к благоразумию. И, действительно, вдруг они поспешно выкатываются за дверь. Арап воодушевлен, голос добра победил тупую злобу, не насилие, а тихое разумное слово восстановило мир. Но мы-то видим, какому голосу вняли клыкастые хари — это Филька, высунувшись с чердака, направил на них два вороненых ствола. Авторская улыбка над героем не ставит здесь под сомнение человеческую ценность его идеалов. Просто для многих еще был понятен только один-единственный язык — сила, другому они еще не научены.

К финалу картины фабульный наворот событий несколько потеснил его внутреннюю тему, проблема «женится или не женится арап» на милой Наташе отодвигает в тень все иные проблемы. Трещит и рассыпается слепящими искрами праздничный фейерверк,

царь Петр радостно обнимает крестника и его нареченную, неведомо откуда и зачем прорезавшийся голос диктора обещает арапу «взлеты и горести и славные труды на благо России», и все это заключает отстуканная на пишмашинке надпись «Конец». Пожалуй, что на конец пороху авторам не хватило. На фейерверк что ли весь вышел?

●

Новый фильм А. Митты вызывает споры. В этом номере мы предложили вниманию читателей точки зрения двух видных критиков — и уже эти статьи дают представление о том, насколько далеко расходятся оценки фильма.

А. Липков весьма убедительно, на наш взгляд, рассматривает эстетическую сторону картины, показывает увлекшую авторов фильма и во многом импонирующую автору статьи стихию игры, смелых изобразительных поисков, озорной импровизации, своеобразного кинокарнавала. Наверное, можно было бы, вслед за А. Липковым, с энтузиазмом поддержать эти поиски, это стремление делать кинематограф ярким, зрелищным, праздничным.

Но силовые линии главного спора, предложенные в статье И. Золотусского, лежат, нам думается, значительно глубже. Спор этот — о том, всякий ли материал может лечь в основу такой игры-импровизации. Спор — о нравственном праве художника строить свой кинокарнавал, такое, в общем,

«Сказ про то, как царь Петр арапа женил». В центре: Наташа — И. Мазуркевич



не претендующее на серьезность разговора, зрелище, отталкиваясь от исторических реалий, каждая из которых заняла в сознании и в сердце народа столь важное место. Можно ли, обращаясь к такой эпохе, как петровская, руководствоваться лишь ориентирами избранного жанра, игнорируя ориентиры истории, ее сложность, ее противоречия, ее диалектику? Можно ли с привычной для сегодняшнего искусства раскованностью и импровизационной свободой брать для собственного замысла известный литературный сюжет, опуская при этом его сущность?

Вопросы эти носят, на наш взгляд, принципиальный характер, их обсуждение было бы полезно для всего хода нашего киноискусства.

Статьи А. Липкова и И. Золотусского печатаются в дискуссионном порядке. Нам кажется, что разговор, связанный с проблемой взаимоотношения фильма и изображаемого в нем исторического времени, нуждается в продолжении.

Татьяна Тэсс

Урок длиною в жизнь

«ФАНТАЗЕРЫ»
Авторы сценария В. Гурьянов, Ф. Нафтульев. Режиссер В. Гурьянов. Оператор В. Соловьев. Художник О. Виноградов. «Леннаучфильм», 1976.

Как бы ни были высоки оптические свойства объектива современной кинокамеры, каких бы усовершенствований ни добилась промышленность в этом сложном и тонком производстве, у кинообъектива есть и такое особое свойство, которое не подвластно даже самой отличной технике. Свойство, я бы сказала, почти магическое: едва этот зоркий глазок уставился на вас — обыкновенного, не привыкшего к нему человека, — как вы ощущаете непреодолимую скованность и неожиданно теряете присущую вам естественность поведения.

— Говорите как обычно, как говорите всегда, — просит режиссер.

— Не обращайте на нас внимания, ведите себя так, как в жизни, — настаивает оператор.

И человек старается говорить, как говорит всегда, вести себя так, как обычно, но движения его все же делаются деревянными, улыбка натянутой, а голос звучит до того неестественно, что ему самому начинает казаться: это не его слова, а кого-то другого, которого он совсем не знает.

К сожалению, такое случается не раз, и в результате появляются на свет документальные фильмы, в которых самые разные люди, с разными характерами, профессиями и судьбами, оказываются похожими друг на друга заученностью интонаций и ненатуральностью общения.

Человек, искренне желая тебе помочь, начинает выбирать более красивые и интересные, с его точки зрения, слова: он уже не просто говорит, а как бы видит свое слово написанным на бумаге или даже напечатанным, по-иному это слово измеряя, педалируя то, что, в его представлении, является особенно важным, а на самом деле бывает в большинстве обстоятельств лишь повторением давно известных фраз, не раз произнесенных другими. Конечно, подобное случается не всегда, но, если с ним сталкиваешься, надо тут же находить иной выход.

Что касается меня, то я немедленно закрываю записную книжку, прячу перо и работаю дальше, полагаясь на память. В этом смысле работа писателя куда удобней, чем оператора документального кино: «по памяти» эпизод не снимешь...

И все же выяснилось, что можно спрятать не только записную книжку, чтобы она не стесняла твоего героя, но и кинокамеру. Причем, в отличие от блокнота, она будет продолжать работать и вести свою живую запись.

Мы знаем интереснейшие документальные фильмы, снятые скрытой камерой, фильмы, в которых глаз кинообъектива схватывал тончайшие явления жизни, поразительные в своей непосредственности и правдивости душевные движения.

Но, конечно, съемка скрытой камерой — не единственный «способ общения» режиссера и оператора с людьми, жизнь, труд и судьбу которых они хотят сделать предметом изображения в документальном фильме.

Все полней, все глубже вступает в искусство документального кино иная сила: волшебная сила личного контакта. Изменилось то, что можно назвать духовной сферой нашего документального кинематографа. Распадается, исчезает внутренняя преграда между документалистами и героями их фильмов, становятся все более близкими, искренними и непосредственными их производственные отношения.

Человек с кинокамерой в руках сумел добиться главного: он стал другом своего героя. Герой ему верит, хочет ему помочь, открывает ему не только двери своего дома, но и свою душу.

Во многих современных документальных лентах люди, показанные на экране, работают, живут, разговаривают так, как если бы не было рядом с ними ни осветителя, ни оператора, ни режиссера: они перестали их стесняться, перестали ощущать скованность в их присутствии. Атмосфера искренности, душевной открытости, безоговорочного внутреннего доверия стала присуща лучшим нашим документальным фильмам, заслужившим признание и любовь зрителей.

Обо всем этом я думала, ожидая просмотра фильма «Фантазеры».

Фантазия всегда казалась мне одним из самых драгоценных даров, которые нам дает природа: люди, этим даром обладающие, неизменно вызывают у меня особое внимание и интерес. Естественно, вызвал интерес и фильм, который, как я знала, рассказывал об одном ленинградском производственно-техническом училище.

Фантазия, как и мечта, относится к тем тонким, глубоко личным душевным богатствам человека, которые он не так легко открывает, и не так просто ему поделиться ими с другими людьми. А другим людям не так просто бывает его понять, если, допустим, сами они фантазией не обладают... Смогли ли авторы фильма проникнуть в заветные пласты души своих героев?

Но вот фильм начался, и оказалось, что первый его эпизод как раз и показывает, как встречаются друг с другом фантазия и невозможность ее понять, как сталкиваются в конфликте ребячески необузданный полет воображения и трезвая, будничная рассудительность.

Ну в самом деле: зачем ребята решили са-

«Фантазеры»





«Фантазеры»

ми сделать ракету и запустить ее? Что могло получиться хорошего из этой взорвавшейся ракеты, кроме того, что ученика ПТУ, главного организатора всей небезопасной затеи, забрали после взрыва ракеты в милицию?

Вот он стоит, понурившись, перед воспитателем, который отчитывает его за проступок. Воспитатель искренне не может понять, почему ученик занимается не тем, чем другие ребята. Ну скажите, почему ему взбрело в голову потратить столько времени и сил на такое опасное занятие, от которого никакого практического результата не получишь, а только одно беспокойство и неприятности?

— Все ребята делают чеканку,— пытается воспитатель внушить стоящему перед ним «нарушителю».— А почему ты не хочешь? Ну зачем это дело нужно — все время с милицией связываться...

Воспитатель огорченно и осуждающе вглядывается в ученика, стараясь разобраться, что же в голове у этого упрямого парня, который не хочет делать ни чеканки, ни других понятных, приятных, доставляющих удовольствие вещей. Если, в конце концов, уж так необходима ему ракета, соглашается воспитатель, пусть пойдет в магазин и купит набор. Ведь есть же у нас в магазинах такие наборы... Иди и покупай, ракеты продаются...

А подросток молчит.

Ему не нужна ракета, купленная в магазине, — аккуратный, готовый набор, сделанный кем-то другим. Никакой радости от этого он не получит. Он смотрит на взрослого человека, сидящего за столом, и вздыхает, не зная, как втолковать ему это, как объяснить такую простую и ясную вещь. А взрослый человек курит и тоже молча смотрит на него, стараясь понять, дошли ли, наконец, до подростка его доводы, все, что он старался так убедительно ему растолковать.

И наконец после паузы, ученик с трудом, упрямо и неловко говорит:

— Важно, что я сам это сделал.

И это действительно важно.

Когда, в какую минуту человек начинает находить в своей работе радость творчества? В какой миг жизни он впервые ощущает заложенные в нем творческие возможности и понимает, что может «привести их в действие»?

Это может случиться в юности, в стремительные ранние годы. Но бывает и по-другому: человек проживет всю свою жизнь до зрелых лет, так и не узнав, что означает подобное чувство.

Проживет, аккуратно и точно выполняя то, чему его обучили, без размышлений, без поисков, без хлопот.

И без радости творчества.

Одного из таких людей мы тоже можем увидеть в фильме, о котором идет речь.

Он аккуратно и старательно делает только то, чему его когда-то обучили, и сам обучает этому же своих учеников. Работник он исполнительный, знающий, убежденный в собственной правоте, решительно осуждающий все, в чем лично он видит лишь напрасную трату времени.

Его дело — обучить ребят ремеслу, свое дело он выполняет, и в этом он прав. Что же касается той волшебной части труда и жизни, в какой он видит лишь «напрасную трату времени», то он попросту ее не воспринимает, она ему чужда.

Что ж, стремление к творчеству — это ведь свойство тонкое. О стремлении к творчеству можно сказать, как говорится в старой поговорке: оно — как деньги, если они есть — так есть, а если их нет, так уж совсем нет...

Но если в человеке начинает пробуждаться творческая пытливость, потребность в активном поиске, если в нем разгорается первая искра целенаправленной, действенной фантазии — насколько богаче, насколько полней и интересней становится и его работа и его жизнь!

Ибо это не только его рабочее состояние. Это и состояние души. А оно не ограничивается рамками рабочего дня.

Мы много говорим и думаем о проблеме свободного времени, о том, как и чем наша молодежь заполняет свои часы после занятий и работы. Но для тех, в ком заложена искра творческой фантазии, разбужено стремление творчески мыслить, эти часы всегда заполнены. Более того: свободного времени у них даже не хватает, ибо столько есть влекущих задач, которые хочется самому решить, столько удивительных вещей, которые хочется сделать своими руками...

И здесь мы снова вернемся к тому эпизоду фильма, о каком уже упоминали.

Вернемся к подростку, который стоит, понурившись, перед воспитателем, отчитывающим его за небезопасную затею — создание и запуск самодельной ракеты, к подростку, который с трудом, упрямо и неловко говорит воспитателю в ответ:

— Важно, что я сам это сделал.

И это действительно важно: сделать самому то, что задумал.

Тут уж ничего не поделаешь. В его возрасте это, быть может, одна из самых важных вещей на свете: сделать самому, своими руками то, что сам придумал.

Вопрос только в том, что именно придумал.

Ох, как легко в этом возрасте ошибиться в выборе цели! Но если нашелся человек, который по-настоящему понял тебя, различил в тебе волшебную, прекрасную искру, называемую фантазией, сумел разжечь ее, направить твои поиски и стремления на верный путь...

Такому человеку и посвящен фильм «Фантазеры».

Это очень обыкновенный человек.

Даже фамилия у него самая обыкновенная: Иванов.

В то же время он занят делом необыкновенным и прекрасным: рабочий-изобретатель Александр Михайлович Иванов руководит в ПТУ лабораторией технического творчества.

Дело это совсем новое: подобных лабораторий ранее не существовало не только в производственных училищах Ленинграда, но и во всей стране.

Дело это тонкое: лаборатория должна помочь раскрытию творческих возможностей будущих рабочих, пробудить в них интерес к техническому творчеству, направить полет фантазии, сделав ее действенной, целеустремленной, отвечающей главным задачам современности.

Вот он появляется на экране: руководитель лаборатории Александр Михайлович Иванов.

И с первой же минуты, как вы видите этого круглолицего, невысокого человека, его живые блестящие глаза, открытую добрую улыбку, с первой же минуты, когда вы слышите его мягкий хрипловатый голос, увлеченно рассказывающий ученикам о том, что ему представляется бесконечно интересным, необходимым и важным,— вы сами тоже заражаетесь его увлеченностью, проникаясь удивительным доверием и симпатией к этому человеку. Вам хочется его слушать, вам интересно все, что он говорит.

Я не знаю, как была организована съемка фильма, в каких она проходила условиях, как, с помощью каких «секретов» авторы фильма добились такой непосредственности общения со своими героями. Этого я не знаю и, откровенно говоря, и не стремлюсь узнать. Знаю я другое, то, в чем убедилась, глядя на экран: ни руководитель лаборатории, ни ученики — никто из них не чувствовал присутствия рядом с ними человека с кинокамерой.

Не почувствуют этого и зрители.

Они увидят на экране разных по возрасту и характеру людей в их обычной рабочей обстановке с ее повседневными особенностями. Отбор эпизодов, их монтаж, поиски наиболее выразительных кадров — все это осталось по ту сторону экрана. Передо мной, зрителем, шла живая жизнь в ее естественном течении. И лишь потом, когда фильм закончился и я «выключилась» из созданной им атмосферы, только потом я начала анализировать его удачи и просчеты, оценивать их с профессиональных позиций.

Бесспорная удача фильма — это прежде всего образ главного его героя, самого Иванова.

При всей внешней открытости этого человека, его «душевный сплав» очень сложен. Простодушие самоучки соединяется в нем с пытливостью ума, с сильным и целеустремленным мышлением и природным талантом. Его обра-

«Фантазеры»



щенные к ученикам монологи полны заразительной горячности, искренности, в них много интересных находок, хотя лексика этих монологов подчас до трогательности наивна. Создавая кинопортрет человека подобного рода, легко увлечься одной стороной и упустить другую, чуть сгустить краски, чуть подчеркнуть тот или иной «выгодный» для съемки штрих, не являющийся в герое главным...

На мой взгляд, авторы фильма сумели этого избежать, проявили необходимый такт и бережное отношение к своему герою. Схваченные ими подробности, отдельные характерные эпизоды при всей их кажущейся мозаичности улавливали и показывали главное, знакомили с основными нравственными чертами этого человека и в результате сложились в целостный образ.

Чистый и привлекательный, этот экранный портрет дает представление не только о сегодняшнем дне этого человека, но странным образом и о его биографии, хотя в фильме о ней не сказано ни слова. Но ты угадываешь эту простую и вместе с тем необыкновенную биографию советского рабочего, книголюба, изобретателя, пытливого, упрямого фантазера, неутомимого искателя новых технических решений, педагога по влечению души.

Известно, что полней и глубже всего человек раскрывается в главном деле своей жизни. Тут он виден весь: его ум, характер, надежды, стремления, его талант и его душа.

По своему объему фильм «Фантазеры» невелик. Но для создания его авторы должны были обладать большим запасом пристальных и вдумчивых наблюдений. Это и дало им свободу ориентации в материале, возможность отобрать эпизоды, в которых наиболее выразительно сказались характер и индивидуальность человека, с которым они хотели познакомить зрителя.

На одном из занятий с учениками Иванов рассказывает об ответе Эйнштейна на вопрос, как делаются изобретения. В его простодушном пересказе эта история приобретает подкупающую окраску, как если бы речь шла о близком и любимом им человеке.

— Его спросили: Альберт Эйнштейн, как делаются изобретения?— говорит Иванов и весь сияет, словно светится изнутри.— И Эйнштейн ответил: это очень просто! Все умные люди знают, что это сделать нельзя, и находится профан, который этого не знает. Вот он-то и предлагает совершенно неожиданное решение, и вдруг оно оказывается крупным и интересным...

Дальше Иванов разъясняет эту шутку гения, заложенный в ней смысл. Этот смысл для него драгоценен: ищите, будьте бесстрашны и неутомимы в своих поисках, старайтесь преодолеть психологический барьер, мешающий вам посмотреть по-новому на какую-то вещь, которую обычно все видят.

Он говорит это, обращаясь к подросткам, к ученикам, которые тоже являются героями этого фильма. Во всяком случае, должны таковыми являться. Но добились ли этого авторы фильма? И вот тут-то, поговорив об удаче, я хочу упомянуть и о просчетах.

Что представляет собою лаборатория технического творчества, новое, не существовавшее ранее начинание? Для чего она создана, какова ее цель? Вот мы слышим, как руководитель лаборатории разговаривает с учениками, заставляет их решать неожиданные задачи, придумывает испытания, которые помогут вскрыть их способность к творческому мышлению. Вот он рассказывает ученикам о знаменитых ученых, приводит случаи их биографии, пересказывает их слова, шутки, научные формулировки... Что это — беседа? Урок?

По всей вероятности, урок. Но урок особый: длиною в жизнь.

То, чему старается научить подростков этот искренний и увлеченный человек, должно стать для них достоянием, которое они в будущем станут приумножать, должно остаться на многие годы в их душах. Он учит их не только как решать задачу или сделать на детали резьбу. Он учит их, как строить жизнь, строить судьбу.

В этом, по моему представлению, и кроется главная тема фильма. Стоит поговорить о том, как решили ее сценаристы и режиссер.

Они назвали фильм «Фантазеры». Но оказалось, что фантазер — в высоком смысле слова — в их фильме только один: Иванов.

Индивидуальность остальных героев фильма почти не выявлена: ученики показаны главным образом лишь как «благодарные слушатели». Слушают они действительно прекрасно: оператор сумел схватить в юных лицах напряженность внимания, вдумчивость, пытливость, отражение внутренней сосредоточенности.

Одно за другим возникают на экране серьезные мальчишеские лица — целая галерея их проходит перед нами. Мы видим напряженно всматривающиеся глаза, блестящие, живые, расширенные зрачки...

Руководитель лаборатории предлагает ученикам испытание — некий тест, который должен обнаружить «качество» их воображения. Каждому в отдельности Иванов задает несколько очень простых вопросов, на которые ученики должны быстро, не задумываясь, что называется «с хода», ответить.

— Назови великого русского поэта,— говорит он.— Назови часть лица, фрукт, домашнюю птицу...

— Пушкин!— с радостью кричит ученик. И дальше сыпятся подряд ответы:

— Пушкин!

— Пушкин!

— Пушкин!

И так же подряд, как отклик на другие вопросы, твердо звучат:

— Нос. Яблоко. Курица.

— Нос. Яблоко. Курица.

И опять:

— Пушкин!

— Пушкин!

— Пушкин...

Руководитель лаборатории внимательно слушает одинаковые ответы.

— Стереотип мышления,— спокойно констатирует он.

Что ж, он прав. Но какой из этого сделан в фильме вывод?

Понятно, что при первом, подобного рода испытании подросток может откликнуться на вопрос простейшим, «вблизи лежащим» ответом: его мышление еще не выходит за рамки привычного шаблона, еще не приучено к смелости.

Но руководитель проводит испытание не для того, чтобы убедиться в шаблонности мышления своих учеников. Цель его совсем иная: он хочет, чтобы ученики, с изумлением открыв, что на свете существуют подобного рода стереотипы, под власть которых попали и они, захотели бы сами раздвинуть рамки своего воображения, преодолеть шаблонность представлений, психологический барьер. Руководитель учит их поиску, смелости, своеобразию мышления. Он старается внушить им первейшую истину: задача любого изобретателя всегда видеть вещь под каким-то новым углом, без стереотипного к ней подхода.

Добился ли чего-либо руководитель в этом своем стремлении? Что он сумел изменить в душевной структуре своих учеников, в системе их мышления? Разгорелась ли посеянная им искра фантазии?

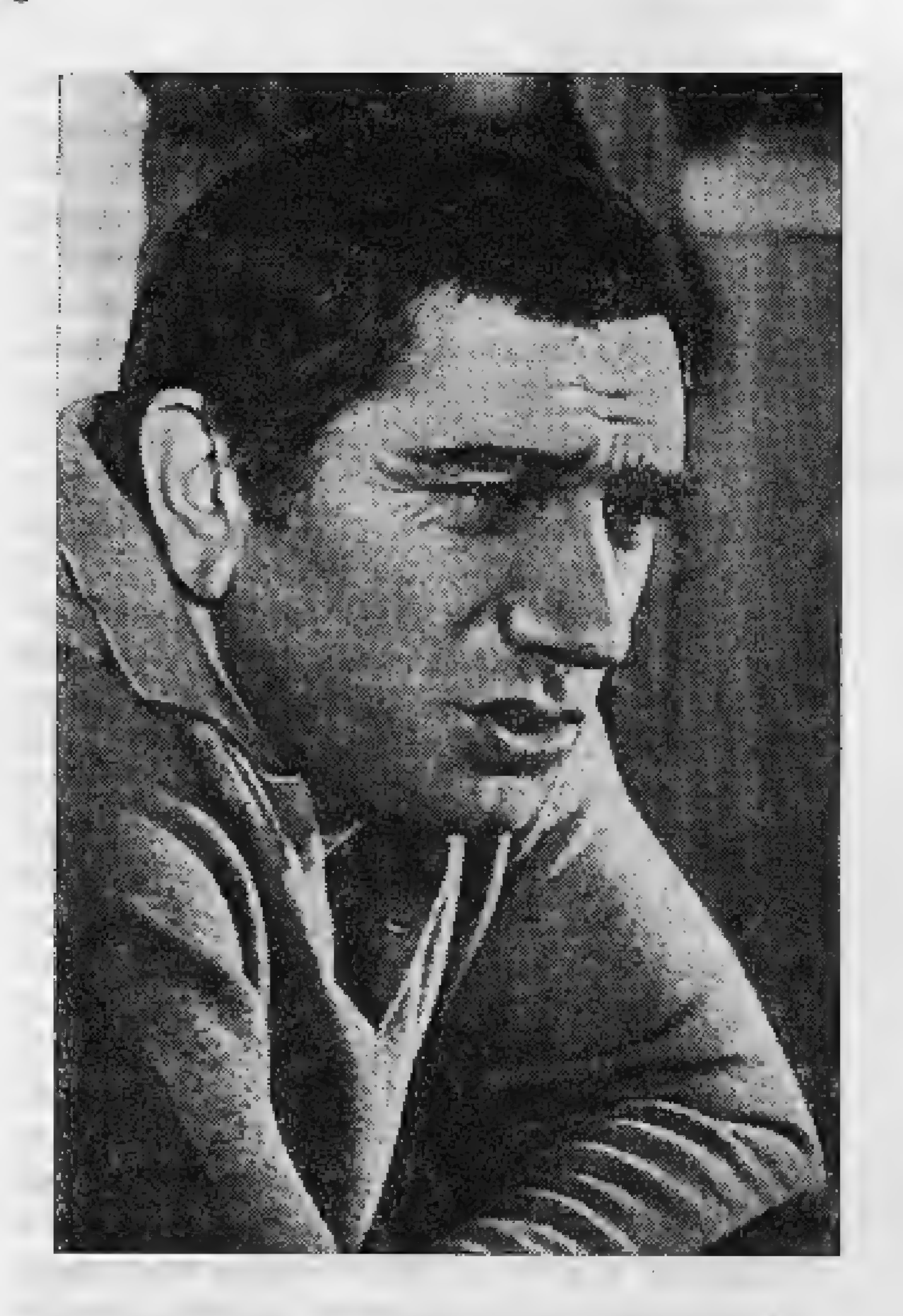
К сожалению, об этом в фильме не рассказано.

Эпизоды, где ученики решают предложенные им технические задачи, дают представление лишь о тренировке сообразительности, не более. Да и задач, пожалуй, многовато для такого небольшого по метражу фильма. Сцена, в которой показано, как заработал сделанный ребятами мотор, эта сцена, при всей ее педагогической рассудительности, слишком элементарна для такого тонкого и искреннего фильма. И уж совсем ни к чему, как мне кажется, заставлять было доброго и стеснительного Иванова танцевать в конце фильма на школьном балу с пригласившей его молоденькой девушкой. Честное слово, герой фильма человечен, естествен и душевен и без насильственно приклеенного к финалу вальса...

Хочется повторить еще раз: речь в фильме идет об особом уроке, который руководитель лаборатории стремится дать своим ученикам: об уроке длиною в жизнь. Может быть, стоит продолжить начатое кинонаблюдение над этой лабораторией, над ее руководителем и его учениками?

Продолжить, чтобы показать на экране, как растет в юной душе волшебная, обжигающая искра, которой не дано погаснуть даже на самом сильном ветру: волшебная искра, которая зовется фантазией...

«Интересный фильм — что это такое?» — под этим заголовком в № 1 нашего журнала за 1977 г. был опубликован диалог режиссеров Ролана Быкова и Сергея Соловьева. Проблемы, затронутые в нем — вопросы взаимоотношений художника с аудиторией, гармоничного соединения высокого художественного уровня киноискусства с его массовостью, — представляются нам принципиально важными и актуальными. Мы продолжаем обсуждение этих проблем и будем признательны всем читателям — кинематографистам и любителям кино, — кто примет участие в дальнейшем ходе дискуссии.



Армен Джигарханян

Кино — это диалог

В разговоре об интересном фильме сразу же определю свои позиции.

Искусство — это такая форма человеческого самовыражения и такой способ общения с миром, который непременно требует взаимности, ответа, реакции. Да простят мне вульгарное сравнение из области нашей суетной повседневности, искусство — это как разговор по телефону. Если ты долго кричишь в трубку, а на другом конце провода мертвая тишина, ты снова крутишь диск, набирая тот же номер. Потому что отсутствие ответной реакции противоестественно и нелепо, оно лишает смысла самый факт разговора. Да, произведение искусства — это откровение, авторская исповедь, авторский монолог, но оно обращено в зал, его должны слушать люди, и они должны его услышать — связь не должна прерываться. А если нет ответа, то сразу же, не дожидаясь долгого каменного молчания, художник должен насторожиться, забеспокоиться и искать, искать иные пути контакта со своим зрителем, слушателем, читателем.

Конечно, в театре это проще. Там зритель

открывается, «выкладывается» почти так же активно и определенно, как и создатели спектакля. В кино зрителя нужно домыслить, вообразить, нужно рассчитать его реакцию. И в этом нет меркантилизма, нет лукавства и нет насилия над своей художнической природой: ведь мы выбираем себе в партнеры единомышленников, зрителей серьезных, искренне стремящихся нас понять. Просто надо помнить, что твой разговор со зрителем — вещь ответственнейшая, от его исхода во многом зависит и твоя дальнейшая судьба. Это как в жизни — я снова спускаюсь на грешную землю — готовясь к подобному решающему разговору, мы вольно или невольно моделируем предстоящий диалог, стараемся представить себе вопросы и ответы собеседника. Правда, и это, конечно, слава богу, нельзя с абсолютной точностью рассчитать и запрограммировать реакцию воображаемого собеседника, реакцию зрителя. Но тот факт, что мы учитываем зрителя будущей картины, принимаем во внимание его интересы, его мысли, чувства, вопросы, выводы, сам факт этот необычайно плодотворен, ибо мы создаем произведение, предполагая соучастие, всем своим существом желая, чтобы оно непременно состоялось.

Конечно, я вовсе не имею в виду тот суррогат искусства, который ставит своей единственной задачей угодить, именно угодить, всем без исключения. И добиваться этого любыми путями, когда все средства хороши, потакая отжившим, косным вкусам, теряя ради этого лицо художника. Да я, впрочем, убежден, что тот, кто по праву носит звание художника-творца, не может, просто физически не может, в своей работе идти на сознательный и планомерно осуществляемый компромисс.

Но меня одинаково огорчают и авторская установка на опрощение, а тем самым на опошление искусства, и высокомерная установка на самоизоляцию, на гордый «уход в пустыню». Другое дело — и это тоже нередкий случай,— когда сразу, с самого начала не возникает полного взаимопонимания между залом и талантливым художником, пришедшим в кинематограф со своей эстетикой, в чем-то опередившей уровень подготовки неподготовленной части зрительской аудитории. Такие произведения, даже если в момент создания их и не восприняли все слои публики, тем не менее, я убежден, могут оказать влияние — прямое или опосредованное — на развитие искусства в целом, на развитие духовной жизни нашего общества.

Но я уверен также, что, скажем, Кането Синдо, создатель «Голого острова», делал свой фильм, *желая* быть понятым зрителем, быть нужным ему.

По-моему, каждый настоящий художник должен стремиться делать такое искусство, какое имел в виду Станиславский, называя Художественный театр — театром «Общедоступным». Кстати, мне кажется, «доступный», то есть «доступный пониманию» и «понятный», то есть до конца понятый — не совсем одно и то же. «Доступный» — это определение окрыляет, вселяет уверенность: произведение по твоим силам, оно должно тебе открыться. А если ты еще не сумел понять его до конца, то здесь есть и твоя вина. А значит, надо думать, учиться, надо размышлять, сопоставлять, словом — расти.

Вот теперь, мне кажется, мы подошли ко второму аспекту разговора об интересном фильме: к вопросу о том, каков же тот самый зритель, на которого мы рассчитываем и которого призываем в собеседники или даже в соавторы. И здесь, я думаю, очень важен точный и высокопрофессиональный социологический подход к анализу зрительской среды, зрительского восприятия. Мы должны знать доподлинно, что сегодня в первую очередь волнует большинство людей, чего ждут от нас различные социальные и возрастные группы, какие общественные, научные, нравственные проблемы составляют сейчас предмет разговоров, дискуссий, споров — на работе, в клубе, за домашним столом. Кое-что, я знаю, в этом направлении делается, хотя пока стихийно. Скажем, в последние несколько лет наш кинематограф очень активно разрабатывает нравственную проблематику на материале школьной темы, исследуя становление сложного, порой противоречивого характера, и это находит самую горячую поддержку у зрителей — свидетельство тому успех филь-

мов «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого, «Чужие письма» И. Авербаха, «Дневник директора школы» Б. Фрумина. Успех этих лент объясняется, по-моему, не только их высокими идейно-художественными достоинствами, но и тем, что они появились вовремя, как раз в тот момент, когда уже нельзя было больше не говорить о важнейших социальных и нравственных конфликтах нашей жизни, которые особенно отчетливо и в особо концентрированной форме вскрываются на срезе именно школьной темы.

Но постоянного и планомерного учета зрительского спроса, и даже зрительских оценок уже созданному у нас нет — об этом не раз писали. Уверен: на этом направлении сейчас кое-что делается, но если что-то и делается, то делается в стороне от живой практики искусства, обособленно и независимо от его движения, А потому все эти опросы, анкеты и т. п. не оказывают пока сколько-нибудь существенного влияния на творческий процесс. Пусть это не покажется кощунством, позволю себе привести пример из области торговли. Я читал, что в каком-то американском городе открытию обыкновенного универсама предшествовала трехлетняя работа по анализу покупательского спроса, психологии поведения человека в магазине. Эффект не замедлил сказаться. Кстати, американцы удивительно успешно и последовательно исследуют и специфику зрительских потребностей и механизм воздействия тех или иных фильмов на аудиторию. И нельзя не признать, что современный американский кинематограф, именно кинематограф, а не одни лишь прокатчики, от этого только выиграл. Разумеется, и у планомерно проводимого расчета на публику есть своя оборотная сторона: мы знаем, как буржуазные дельцы от искусства спекулируют на массовом интересе сегодняшнего зрителя к проблемам политическим, социальным, как часто именно успех, основанный на повышении общественной активности масс, стимулирует фальсификацию, ложь, умело маскируемые реакционные идеи. Однако ведь есть и другой американский кинематограф — вернее, его демократическое, прогрессивное крыло,— который часто демонстрирует сочетание массовости и художественности, то редкое сочетание, которое одно только и может принести художнику полное, ничем не омрачаемое удовлетворение от своей работы.

В нашем кинематографе яркий пример такого удивительного единодушия зрительских оценок наряду с высокой художественностью картины — «Калина красная» Шукшина.

Говоря об учете потребностей зрителей, мне хочется затронуть и еще одну сторону проблемы. Интересы людей, их душевные запросы рождают время, среда, общество. Но их формирует и само искусство. И возникает ситуация, которую характеризует, я бы сказал, «инерция доверия». Так, я думаю, не только динамика жизненных процессов, но в какой-то мере и фильм Ростоцкого «Доживем до понедельника» повысил интерес к школьной теме, к шестнадцатилетним, как у зрителей, так и у самих художников. Но существует и «инерция недоверия». Приведу пример. Необычайно интересные проблемы выдвигает в наши дни НТР, волнующи и злободневны острые социальные и нравственные конфликты, с которыми мы сталкиваемся в сфере производства. Сегодня, как, вероятно, никогда прежде, самобытный и яркий характер раскрывается в труде, во взаимоотношениях со своим рабочим коллективом, с начальниками и подчиненными. Совершенно закономерен поэтому возросший в последние годы интерес советских кинематографистов к производственной тематике. Были здесь, конечно, и удачи. И немалые. Но даже некоторым серьезным произведениям, на мой взгляд, не хватало подчас тонкого психологического анализа образов героев, не хватало эмоциональности, авторского темперамента. И что еще хуже — довольно скоро родился стереотип. И в результате интерес зрителей к фильмам на производственные темы начал постепенно угасать. Пока не появился фильм Гельмана и Микаэляна «Премия». Эта подлинно новаторская картина не нуждается сегодня в рекомендациях, ее достоинства общепризнаны и неоспоримы. Но я сейчас хочу сказать о другом. В «Премии», по-моему, абсолютно точно учтены законы зрительского восприятия, фильм сделан не только умно и талантливо, но и высокопрофессиональ-

но, мастеровито, что встречается не так уж часто. Это касается и драматургии, и режиссуры, и актерской игры. В фильме безошибочно срабатывают пружины «занимательности», и смотрится он с неослабевающим напряжением, на одном дыхании. Даже тем зрителям, которые высказывали в адрес картины критические замечания, смотреть ее на протяжении всего времени было интересно — об этом свидетельствовали и многочисленные выступления и многочисленные письма. Однако мы говорим только о зрителях, которые пошли на «Премию», преодолев «инерцию недоверия» к теме. Но ведь их могло бы быть во много раз больше — во много! — вот что обидно.

А вот «Премия», я уверен, породила у зрителей «инерцию доверия» к возможностям производственной темы. И это одна из самых важных предпосылок для успеха фильма, надо ли пояснять, как возрастает ответственность художника, когда он сознает, что его произведение существует не только само по себе, но и в контексте развития всего нашего киноискусства в целом!

И, наконец, последнее, что мне хотелось бы сказать в связи с проблемой «кино и зритель». Мы сейчас много — и вполне справедливо — говорим о том, что зрительская культура заметно выросла, что сегодня массовая аудитория способна воспринимать произведения сложные, заставляющие серьезно думать. Все это так. Но и сегодня еще в разряд «скучных» — скучных, потому что непонятных — попадает очень много талантливых, глубоких, реалистических произведений. И я заметил, что зрителя в этих фильмах отталкивает скорее не сложность содержания, философия произведения. Нет, тут другое. Зрителю не поддается сама поэтика фильма, он глух к его конструктивным построениям, он не может перелезть через слишком для него высокий «стилистический забор». Причем природа подобного зрительского неприятия, непонимания языка произведения, его образной системы более всего характерна именно для кинематографа. Почему именно для кинематографа? Да потому, что великое искусство и прежде всего литература, и классическая и современная, на протяжении сотен лет готовили своего читателя к восприятию «трудного» произведения. Как же так получилось, что читатель, которому интересны сложнейшие романы Достоевского и Томаса Манна, притчи Брехта и Дюрренматта, становясь зрителем, готов лишь к восприятию «кинобеллетристики»?! Как мы, кинематографисты, могли проглядеть такую опасность?

Чтобы кинематограф действительно стал самым массовым искусством, надо гораздо активней и шире развернуть кинообразование, надо разработать методологию планомерного знакомства зрителей с проблематикой, эстетикой кино, с разными его направлениями, жанрами и т. д. И в этом должна быть такая же отработанная система, как, скажем, в воспитании читательской культуры, в пропаганде настоящей большой литературы.

И здесь, на мой взгляд, не последнюю роль должна играть реклама, которую мы почему-то привыкли непременно связывать с дурным коммерческим духом буржуазного кинобизнеса. Но ведь в хорошей рекламе таится пока еще неизведанная для нас возможность направить зрителя на встречу с настоящим искусством! Вот сейчас на наших экранах демонстрируется прекрасный фильм Глеба Панфилова «Прошу слова». Я надеюсь, что он привлечет зрителей и окажется в списке их любимых произведений. Но почему бы все-таки рекламой не помочь и фильму, и прокату, и зрителям? Кого могут привлечь безликие сводные афиши или невыразительные плакаты, способные стать пропагандой дурного вкуса и только. Я убежден, что для многих зрителей, которые не слишком внимательно следят за кинематографом, а подчас не помнят или не знают фамилий режиссеров и артистов, аргументом в пользу фильма стали бы, скажем, сведения о том, что его создал тот же режиссер, который поставил многим знакомую картину «Начало», а снялась в нем та самая Инна Чурикова, что играла во всех его прежних работах главные роли. И то, что Василий Шукшин сыграл в этом фильме одну из своих самых последних ролей, хоть роль и не главная, надо написать в рекламе крупными буквами. Не следует, по-моему, бояться, что зритель пойдет на «звезду». Ведь «звезда», как прави-

ло,— это талантливый актер. А если к тому же его участие привлечет широкого зрителя на серьезную и умную картину — это тем более прекрасно! Я, конечно, не специалист и не в состоянии предложить какие-то готовые рецепты, но не могу не призывать к тому, что в деле проката, рекламирования фильмов нужно искать и искать смелее, раскованнее...

Итак, я попытался сформулировать свое отношение к самой постановке проблемы интересного кино в применении к понятию «зритель». К этому хочу добавить еще, что, конечно же, главная задача кинематографистов и кинопрокатчиков сделать так, чтобы наши кинотеатры всегда были переполнены. И не надо все валить на зрителя. Как бы ни была хороша акустика, плохой голос все равно ведь звучит неважно.

А как же делать «интересное кино»? Безусловно, здесь нет готовых формул и схем, сколько художников — столько и путей к интересному, нужному народу искусству. Главным условием его создания сегодня, я думаю, является острая социальная направленность произведения, его созвучность передовым идеалам нашего времени, живые человеческие судьбы, глубина проникновения в тончайшие нюансы человеческой психологии. Только такое искусство может быть подлинно прекрасным.

Это одна сторона проблемы. Но есть и другая.

Сегодня, когда все больше и больше молодых людей приходит на съемочные площадки, мы должны настойчиво и непредвзято говорить о нашем общем профессиональном уровне (как часто он еще далек от совершенства!), о наших сугубо профессиональных производственных задачах и проблемах.

Поделюсь здесь некоторыми своими наблюдениями. По-моему, в последнее время некоторые наши режиссеры и драматурги подчас даже сознательно идут на искусственное усложнение ясных и определенных конфликтов и ситуаций, на затушевывание эмоциональности произведения — и все это якобы во имя выделения и укрупнения мысли. Получается фильм, основу которого составляет либо скучная и навязчивая дидактика, либо аморфное, вялое, лишенное плоти зрелище. И даже, если в основе замысла лежали живые человеческие чувства, на площадке все это как-то съеживается, выхолащивается, лишается конкретики — неудобно-де в наше время делать «не сложно», неудобно снимать «не про умное». И из фильма уходит главное — жизнь. Я как-то снимался у одного очень, по-моему, одаренного режиссера, который тоже не избежал этого увлечения. Картина строилась на истории простой и вечной, как мир. Но помню, как он просил актеров: не играйте только любовь. И придумывал такие сложные, запутанные подтексты эпизода или всей роли в целом, что актеру уже вообще нечего было играть. Все эти философские и психологические дебри были фальшивы, потому что были из другой, совершенно из другой истории, совсем про других людей и для другой картины.

Вообще, мне кажется, что некоторые наши молодые режиссеры теряют зрителя на каком-то подчеркнутом, я бы сказал, снобистском пренебрежении к эмоции. А ведь наиболее глубокое волнение вызывают те произведения, в которых понимание идеи, замысла, общий вывод рождаются у зрителя в результате сопереживания героям, их повседневной жизни. Вот недавно я смотрел американский фильм «Последний наряд». Всю картину двое солдат везут в тюрьму третьего. Они не говорят «про умное», не обсуждают глобальные проблемы — они просто болтают, переругиваются, пьют пиво и переезжают из города в город. Но когда зритель выходит из зала, он невольно начинает думать, как же страшен заморенный, несвободный человек в несвободном обществе, как ужасна косность, духовная нищета и необразованность, которая, по мысли Сократа, способна породить лишь злобу и ненависть. Об этом не говорится впрямую, но такой вывод рождают чувства, сильные чувства, на которые рассчитывали создатели картины.

Когда мне, зрителю, небезразлична судьба героя, тогда я иду за авторами, и на этом пути меня ждут самые невероятные, самые трудные задачи и открытия. А когда передо мной головоломка, ребус — мне скучно, и с этим бесполезно бороться.

И еще одно: мне кажется, сейчас многих режиссеров губит жадность, стремление в одной картине сказать все. В результате — спешка, сумбур, скороговорка.

Думая о кино, которое интересно людям, я всегда вспоминаю завет своего учителя, который любил повторять: в основе всякого настоящего произведения искусства, каким бы сложным в результате создания оно ни оказывалось, должна лежать простая и ясная история, вроде «Жил-был у бабушки серенький козлик...». И тогда мгновенно, с первых же кадров возникает зрительская узнаваемость — «про это я знаю!». После этого сделать следующий шаг, взобраться на следующую ступеньку — «ага, а вот это я как раз и не знаю. Этого я еще не перечувствовал, об этом я никогда не думал» — художнику и зрителю становится уже просто.

Говоря о проблемах, стоящих перед кинематографистами, часто бросают упреки в адрес нашего актерского цеха. Упреки подчас бывают справедливы. И все-таки я могу припомнить не так уж много фильмов, в которых интересный, правдивый материал был загублен плохой актерской игрой. Конечно, бывает, что актер лепит не совсем тот образ, какой был предложен драматургией, что особенно огорчает в экранизациях классики. Но ведь это результат режиссерской неточности, хотя, естественно, у режиссеров тоже свои трудности. Сегодня совсем непросто принять окончательное и точное решение: кого снимать — ведь выбор богатейший! Хотя, разумеется, и у актеров свои проблемы. Иногда и хороший актер может быть не в форме. Или, например, что бывает довольно часто, не знать, просто не знать, того материала, который лежит в основе фильма. А актеру, чтобы по-настоящему прожить жизнь героя на экране, нужно знать про эту жизнь абсолютно все. Прекрасный актер Василий Васильевич Меркурьев, всегда удивительно тонко схватывающий самую суть образа, проникающий даже в недоступные непосвященным тайны, скажем, заводского производства, как-то очень верно сказал: «Профессия актерская из области запахов». Нет чутья — нет артиста. Но ведь ему надо и помогать, а не надеяться, что безликие, вымученные реплики, «телефонный справочник», как принято говорить в нашей среде, большой артист вытащит. Часто мы теряем способных молодых актеров именно потому, что они не могут расти на плохих ролях, не могут нарабатывать мастерство у слабых режиссеров.

Заканчивая свои заметки, мне хочется еще раз подчеркнуть, что для того, чтобы кино наше было интересным зрителю, должны работать одинаково усердно и сосредоточенно и кинематографисты, и работники проката, и сами зрители тоже. Это общее наше дело.

Эмиль Лотяну

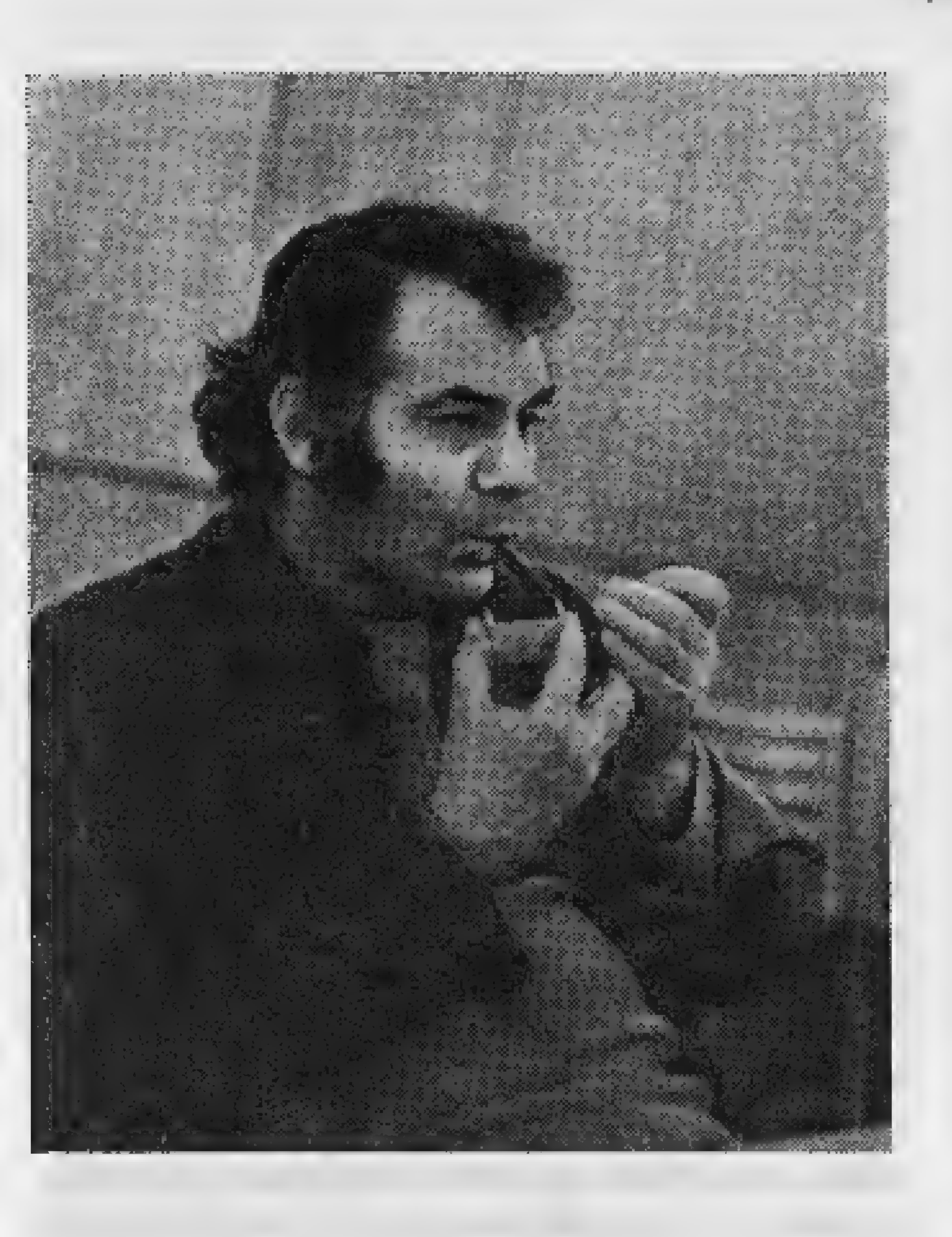
Мастерство и вдохновение

Зрительский успех — не единственный, но в конечном счете всегда критерий при определении качества картины.

Количественные данные о прокате, как правило — очень важное свидетельство, если так можно выразиться, конъюнктуры интереса, направления зрительского внимания, но саму суть успеха или неуспеха картины объяснить едва ли способны. И разумеется, количественный критерий еще не есть безусловный критерий качества.

Тем не менее художник не может работать, не ощущая живого зрительского интереса. Проблема, как завоевать массового зрителя, остается всегда актуальной. И «конъюнктура интереса» должна быть предметом нашего внимания.

На Западе сравнительно недавно почти с равным триумфом шли картины «Крестный отец» и «История любви». Казалось бы, что общего? Жесткая, местами жестокая картина и



сентиментальная история, откровенная мелодрама. И тем не менее общее есть. Это игра на четко уловленном авторами стремлении массового зрителя к романтизму любой направленности — будь то сентиментальный вариант или, напротив, демонический.

Популярность жанра мелодрамы во все века и у всех народов во многом питается той же неизбывной тягой к романтизму. Вот и сегодня на экране довольно успешно идет неубедительная в художественном отношении картина «Последняя жертва». И успехом лента обязана, может быть, не столько мастерству Островского, по пьесе которого поставлен фильм, сколько заключенной в ней мелодраматической коллизии, расчетливо выведенной в фильме на первый план.

Если уж всерьез анатомировать успех картины, то, мне кажется, надо иметь в виду следующее: картина должна быть не только просмотрена, но и понята. Взять хотя бы благополучный на первый взгляд случай. Прекрасная во всех отношениях картина имеет замечательную прокатную судьбу. Это всегда приятно и радостно. Радостно за картину и вдвойне — за зрителя, который оценил то, что и заслуживало высокой оценки. Но «оценил» не всегда означает «понял». Я замечал, что классику, будь то литературная, изобразительная или кинематографическая, не столько понимают, сколько оценивают. А это, в сущности, драматично — хвалить, не затрудняя себя пониманием. Здесь опасность — не заметить индивидуальности фильма. Поначалу может показаться, что проблема «интересного» фильма всецело коренится в мастерстве, профессионализме, классе... Мастерстве драматургическом, режиссерском, операторском, декораторском. И многое действительно определяется мастерством, профессионализмом, который заключается в умении пользоваться художественным материалом, строить сюжет, стягивать нити конфликта, индивидуализировать характеры. Мы порой забываем об этих аксиомах. Тем более что кинорежиссура сейчас стала широко доступной профессией. Чтобы стать режиссером, порой достаточно знать команды «мотор» и «стоп-камера!». Может быть, самое разительное по очевидности свидетельство нашего непрофессионализма — регулярные неудачи, скажу резче — провалы у зрителя такого популярного жанра, как мюзикл. Мюзикл рождает новую образную систему. Помимо профессионализма, мюзикл предполагает высокую разностороннюю культуру режиссера — музыкальную, изобразительную, драматургическую. Вспомните «Оливер!». Сколько там заложено мастерства, я не говорю о таланте. С мюзиклом у нас дело не двинется до тех пор, пока не будут зафиксированы основы жанра. Так же, как режиссер не должен путать, смешивать мелодраму с комедией, в его профессиональные обязанности входит знать отличие мюзикла от оперетты, жанров близких, но не идентичных.

Но сказав похвальное слово Его Величеству Профессионализму, я понимаю, как опасно преувеличивать его значение. Есть соблазн бегства в профессионализм, в мастерство. По мере того, как набираешься опыта, приходит опасение: а вдруг, нащупав какие-то закономерности успеха, воздвигнешь холодный ледяной дом?

Это реальная опасность, которой можно избежать лишь в том случае, если ее сознаешь.

Как часто мы видели точно рассчитанные на успех в прокате картины, содержание, смысл которых и исчерпывался этим расчетом. Такие картины, понятно, дружно смотрят, но и единодушно забывают.

Я не знаю другого противоядия против рассудочного, отчужденного профессионализма, кроме самобытности и вдохновения, истинной взволнованности автора избранным материалом.

Взять хотя бы, к примеру, молодого режиссера Никиту Михалкова, который, кажется, более чем рассудочно выстраивает свои картины, четко и элегантно разрабатывая кадр, образную природу фильма. В его лентах просматривается конструкция, чувствуется архитектоника. Но тем не менее я не могу сказать, что это холодные, рассудочные картины, рассчитанные исключительно на эффект... Потому что в них бьется живое сердце талантливого человека, со своим характером, темпераментом, вкусом, со своим пониманием эстетики, красоты. Фильмы Н. Михалкова могут нравиться или не нравиться, но это, с моей точки зрения, интересные фильмы. Вдохновение находит опору в мастерстве, в знании, в эрудиции мастера.

Лаборатория художника — это таинство и тайна за семью печатями. Как правило, это тайна и для самого художника. Конечно, был великий Эйзенштейн — автор не только великих фильмов, но и пророческих теорий, художник, может быть, как никто другой, владевший искусством самоанализа. Именно ему принадлежит честь открытия теории «монтажа аттракционов» — этой своеобразной технологии успеха кинематографического произведения. Эйзенштейн с увлечением и страстью «потрошил» творческий процесс. Но, думаю, все-таки делал он это не в самом процессе создания картины, а до и после. Искусство нельзя сотворить, не давая воли интуиции и вдохновению...

«О сколько нам открытий чудных готовят просвещенья дух и опыт, сын ошибок трудных, и гений, парадоксов друг, и случай, Бог изобретатель». Вот они, необъяснимые, но необходимые начала творчества, парадоксальная природа возникновения художественной истины, когда подчас вопреки логике, рассудку, словно от бога, возникает нечто, казалось бы, случайное, но тем не менее подготовленное всей жизнью, ее опытом, ее ошибками. Но это мгновение счастливого озарения, открытия приходит лишь тогда, когда все чувства обострены и сердце открыто для жизни и людей.

В минуту наития не только перевоплощаешься в своих героев, но и как бы отстраняешься от них, видишь их со стороны, словом, в этот момент и возникает сокровенное ощущение будущей картины и будущего зрителя.

Опять же у Пушкина это ощущение предугадано: «...Над вымыслом слезами обольюсь». Мои воображаемые зрители — духовно близкие, дорогие сердцу люди. Я имею в виду не только рядом живущих друзей, которым можно и позвонить по телефону и обменяться соображениями. Я говорю об учителях—ушедших и живых, — которых даже не взглядом, а краешком взгляда осмеливаешься пригласить в судьи, испытывая при этом необычное волнение, подчас стыд, неловкость, к кому обращаешься мысленно, делишься сомнениями, спрашиваешь совета, пытаешься посмотреть на дело рук своих их глазами... Это почти операция на сердце, но она необходима. В минуты мучительных сомнений, отчаяния я обращаюсь к Пушкину, Петефи, Лорке...

Каждый режиссер, конечно же, мечтает о своем зрителе. О зрителе, который бы не просто шел на его картины, не просто высиживал до конца сеанса, но понимал бы их умом и сердцем.

Я не адресую фильмы зрителю «вообще». Я адресуюсь к конкретным людям. Таким, как, скажем, девушка, написавшая мне поразительное письмо по поводу одной из моих картин. Как верно и талантливо она поняла, как точно критиковала! Как много она открыла для меня самого в собственной картине! Талантливый зритель — он не просто вознаграждает за труды, он обогащает картину, дает пищу для размышлений художнику, импульс к новой работе.

Сейчас зритель — и это я говорю уверенно — интеллектуально выше среднего уровня нашего

кинематографа. Обсуждение моих картин в Свердловском киноклубе «Контакт» стало для меня поистине праздником. Это был разговор, по степени эрудированности соперничающий с услышанным мною от коллег и прочитанным в критических статьях.

Думая о зрителе, утверждаешься в общем-то в аксиоматичной мысли: интересный для зрителя фильм — фильм, отражающий интересные явления жизни. Но аксиомы приходится доказывать. В основе создания любого художественного произведения лежит закон уникальности художнического видения. Обыденность может быть предметом искусства, художнического исследования. Она может быть бесконечно интересным предметом, но только в том случае, если она увидена по-своему, конкретно, если взгляд художника ведет нас вглубь, по ту сторону унылого дубликата будничного действия.

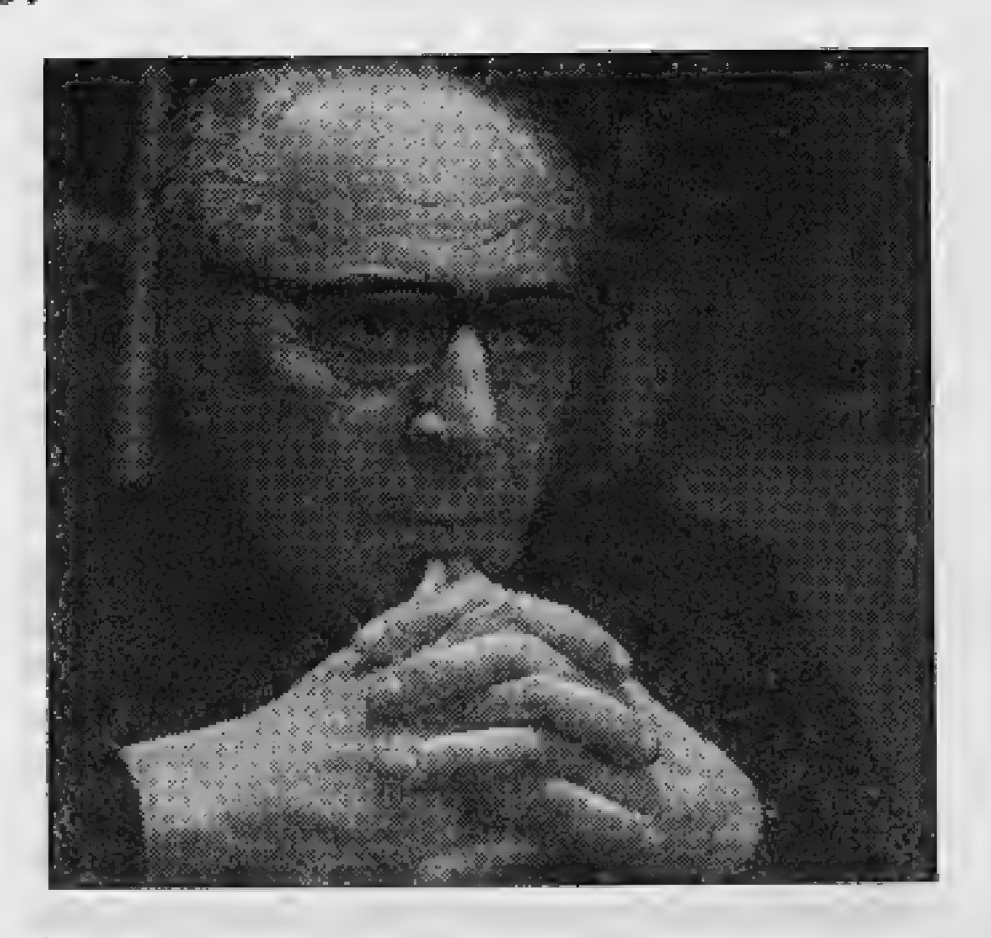
Увы, мы иногда слишком примитивно понимаем реализм, мы путаем видимость и реальность, правду и правдоподобие. Снимаем правдоподобные ситуации, коллизии, интерьеры, создаем правдоподобные образы и самонадеянно венчаем все это титулом «правда». Слишком легко подчас ставится знак равенства между реальностью жизни и художественной правдой экрана.

Кадры из художественной ленты С. Эйзенштейна «Октябрь» или «Да здравствует Мексика!» вставляются в документальные картины. Вот что такое художественная правда.

Вот еще замечательный пример того, как жизненная реальность была переплавлена в художественную правду — фильм «Битва за Алжир» Джилло Понтекорво. Картина стилизована под хронику. Это несколько стороннее отношение к событиям требовало истовой пристрастности. Благодаря чему мы получили документ того времени, о котором снималась картина.

Когда художественная картина может поспорить с документальной в документальности — это верный признак ее интересности на долгие годы.

В искусстве нет правды вообще. Есть моя художественная правда, выстраданная и проверенная на истинность зрителем.



Когда номер был уже в печати, пришла скорбная весть о смерти известного советского драматурга Константина Федоровича Исаева. Предлагаемые читателям размышления К. Ф. Исаева о проблеме интересного фильма стали одной из его последних работ.

Константин Исаев

Сегодня и всегда

Сравните фильмы разных десятилетий — они отличаются друг от друга не только историческим адресом. У каждого времени своя эстетика, свои художественные ценности. Но вместе с тем в «Чапаеве» и «Двух бойцах», в «Балладе о солдате» и в «Девяти днях одного года», в фильмах «Мне 20 лет» и «Калина красная» есть нечто общее, заставляющее и теперь, как прежде, не отрываясь, следить за судьбами их героев. Вновь и вновь к этим образам, к этим фильмам нас привлекает, видимо, то, что их создатели владели нестареющими законами подлинного искусства, вне которых невозможен по-настоящему интересный фильм, в какое бы время он ни появился.

Вот об этих законах и хочется сказать прежде всего. Ибо о них, как ни странно, иногда забывают даже самые талантливые художники. Стоит ли, кажется, держать в голове азбучные истины, когда речь идет о высоких материях? Думаю, что стоит. Ведь порой бывает достаточно не учесть лишь одну из заповедей сценарного или постановочного ремесла, как самый прекрасный идейный замысел получает скучное, неинтересное воплощение в фильме. А это значит, что зритель останется равнодушным к кинопроизведению. Мысли, которыми хотели поделиться авторы, не будут иметь общественного резонанса, а то и просто не дойдут до адресата. Все усилия большого творческого коллектива окажутся тщетными.

И особенно остро проблема интересного художественного решения темы, яркого образного воплощения авторской идеи стоит перед кинодраматургом. Ведь сценарий — это начало начал фильма. Если он отмечен вялостью изложения, анемичностью сюжетных построений, худосочной невыразительностью характеров, то эти же недостатки в большинстве своем обязательно перекочуют в фильм. Во всяком случае, даже при самой блистательной режиссерской работе издержки драматургии непременно напомнят о себе и в законченном произведении.

Одной из главных причин сценарной хилости, на мой взгляд, является отсутствие во многих произведениях драматургического «силового центра», который, наполняя всю образную структуру сценария художественной энергией, мог бы сделать действие увлекательным. Тут мне бы хотелось вспомнить о заметном зрительском успехе, которого добиваются сегодня создатели фильмов на так называемую «производственную тему».

Чем же обусловлено наше горячее внимание к подобным картинам, что заставляет вновь и вновь вспоминать героев этих фильмов, описанные в них события?

Причин, как видно, тут несколько. И среди прочих — естественный интерес зрителя к производственной проблематике в ее нравственном аспекте. Производственную тему сегодня отличает не только серьезность и социальная значимость поставленных вопросов, но и определенная глубина исследования человеческих характеров, человеческих отношений. Однако выбор темы — лишь первый шаг. Ее актуальность — важное условие, но не гарантия успеха. Потребовался высокий профессионализм авторов, чтобы тема обрела волнующую, художественную форму. И одним из элементов этого профессионализма является умение создать насыщенную энергией сценарную плоть.

Таким центром может стать главный герой картины. Если его судьба, его характер незаурядны, то личность этого человека мгновенно приковывает к себе внимание зрителя. Желая поближе познакомиться с ярким, необычным человеком, мы начинаем пристальнее следить за его поступками, размышлениями, решениями — следить за действием фильма. Вспомните хотя бы «Старые стены». По существу, картина рассказывает незамысловатую историю о женщине — директоре ткацкой фабрики, историю вроде бы от кого-то слышанную, когда-то читанную, где-то уже увиденную. Но в «Старых стенах» поздняя любовь уже немолодой женщины, ее отношения со взрослой дочерью и многое другое, столь же сюжетно бесхитростное, традиционное, увлекает зрителя уже потому, что сам характер, представший перед нами, заставляет с интересом ждать каждого нового поступка героини, нового поворота ее судьбы. Сочетание властной, твердой натуры с редким умением чутко прислушиваться к людям, понимать их душевное состояние, способность быстро распознавать добро и зло в самых различных человеческих проявлениях — вот что придает образу огромное обаяние, под которое попадают не только герои фильма, действующие на экране, но и мы, зрители.

Если обратиться к истории отечественного киноискусства, то такие классические ленты, как «Член правительства» или «Великий гражданин», в лице главного героя также являли нам очень ярких людей своего времени, и это во многом обусловило огромную силу художественного воздействия этих картин. Принцип, как видите, не нов. Впрочем, разговор о фильме «Великий гражданин» требует одного уточне-

ния. За судьбой Шахова мы угадываем судьбу крупнейшего политического деятеля Советского государства С. М. Кирова, и это придавало картине дополнительный интерес.

Но не только личность главного героя может стать силовым центром драматургии фильма. И тут, опять обращаясь к производственной тематике, следует вспомнить фильм «Премия». Ведь характер бригадира Потапова, личность этого человека поначалу не кажутся нам столь уж замечательными. Таких неторопливых, обстоятельных, чуть замкнутых в себе героев, каким заявлен Потапов в первых эпизодах фильма, немало встречалось в нашем кинематографе, хотя бы среди работ самого Е. Леонова. Такой директор стройки, такой секретарь парткома, такой главный бухгалтер, какими они изображены в фильме, тоже вряд ли смогли бы сами по себе приковать зрительское внимание. Герои подчеркнуто обычны. И если бы авторы предписали им решать в картине столь же обычный, ничем не примечательный производственный вопрос, какие часто стоят в повестке дня любого заседания парткома на каждой большой стройке, то мы, думаю, вообще не услышали бы о существовании фильма «Премия» — он бы не вызвал особого энтузиазма ни у критиков, ни у зрителей. Но яркость, неожиданность завязки, которая предпослана основному событийному ряду — отказ бригады Потапова от формально положенной ей премии, — «с полоборота» приводит в действие механизм фильма. И мы уже внимательно прислушиваемся ко всякой реплике всякого персонажа, следим за развитием уже знакомых в чем-то характеров. Как будет решен вопрос о премии? Выстоит или сдастся Потапов? А главное — какая сила движет этим человеком, который лишь на первый взгляд казался нам непримечательным? Фильм заставляет нас напряженно размышлять об этом, соотносить его поступки с собственными. Мы заинтересованы, мы волнуемся, мы переживаем за героев.

Однако, создав в сценарии подобный силовой центр действия, автор выполнит еще далеко не все «старые добрые заповеди» кинодраматургии. Ведь судьбу героя, сколь бы интересно она ни была задумана, надо еще суметь столь же интересно выстроить. А яркий сюжетный ход — талантливо и профессионально разработать.

Недавно по экранам страны прошел фильм сценаристки Н. Рязанцевой и режиссера И. Авербаха «Чужие письма». В первых же эпизодах этой картины заявлен неожиданный и, по-моему, еще не встречавшийся на наших экранах характер одной из главных героинь — Зины Бегунковой. С ее появлением авторам фильма гарантированы самые щедрые авансы зрительского интереса. Но авансы надо оправдывать, и если бы рассказ о школьнице оказался блеклым, представлял бы собой набор с л у ч а й н ы х эпизодов и происшествий, то интерес зрителей к фильму, постепенно ослабевая, исчез бы к концу вовсе. И я думаю, что важнейшая заслуга авторов фильма «Чужие письма» в том, что практически каждый эпизод дает действию новый неожиданный поворот, сообщает нам что-то еще о героине, катализирует зрительское внимание. Причем высшее мастерство авторов мне видится в том, что не только мы, зрители, но и действующие лица фильма не успевают передохнуть от душевных превращений Зины Бегунковой. Ничто в этом фильме не делается «на публику», с помощью искусственной драматизации, все обусловлено как бы внутренней потребностью рассказываемой истории, развития характеров.

Тут, видимо, возникает вопрос: как же отыскать эти «болевые точки» судьбы героя, чтобы «история» стала жизнью, чтобы фильм получился интересным, чтобы зрительское внимание не ослабевало ни на минуту? Прямого ответа на такие вопросы нет. Ответ — в непрерывном поиске, в сомнениях, когда корзина для бумаг доверха полна исчерканными листами. Ответ — в творческом процессе, каждый раз глубоко индивидуальном и каждый раз развивающемся по-новому. Так что готовых рецептов здесь быть не может, и даже те приблизительные законы, определяющие «интересность» фильма, которые мы пытаемся наметить, ни в коем случае не являются абсолютом. Единственной закономерностью, которой, думаю, уместно сейчас поделиться, является следующее. Оговорю только, что имею в виду не пресловутую тайну творчества, а вполне известную вещь, ибо по-

добный вывод, насколько я знаю, со временем делает каждый профессиональный литератор.

Приступив к работе над сценарием, не следует быть догматичным в отношении собственного замысла. Поясню. Герои и ситуации, которые возникают в воображении писателя из когда-то наблюденного, запомнившегося, из смутных, дописанных в сознании воспоминаний, из жизненных впечатлений и чистого вымысла, могут на бумаге начать до некоторой степени самостоятельную жизнь, увести действие в сторону от намеченного ранее русла. Опыт подсказывает — не надо им мешать. И пусть даже это ответвление от главного курса не послужит существенным находкам и обретениям, но оно непременно расширит круг ваших знаний о герое, поможет яснее представить логику образа. А нередко шаг в сторону как раз и дает возможность нащупать важную «болевую» точку судьбы героя, чего не могло возникнуть на пути прямолинейного движения по заданному курсу. Создание интересного сценария, интересного фильма в той или иной степени предполагает своеобразное сотворчество автора и героя, при котором герой не столько послушный исполнитель художественных заданий, сколько человек, изъявляющий свою волю и заставляющий с ней считаться. Естественно, я не собираюсь выдавать это за нетленную заповедь кинодраматургии, однако уверен, что без внимания к подобной закономерности вряд ли можно избежать схематичности, создать в полной мере интересное произведение, наполненное дыханием жизни.

Теперь, я думаю, пришло время вернуться к началу нашего разговора и вспомнить о том, что успех будущего фильма определяют не только «вечные законы» творчества, не только долго нестареющие законы искусства, но и требования времени. Они также имеют свои серьезные полномочия в создании интересной кинокартины. Вроде бы следовать времени легче, потому что оно как бы само подгоняет человека, меняет его взгляды и художественные пристрастия. Если художник живет полнокровной жизнью, то в общении с людьми, в самостоятельной работе, в знакомстве с новыми произведениями искусства он, во многом подсознательно, воспринимает ритм современности, улавливает ее ведущие тенденции. Однако творчество беспристрастно и сурово обнажает м е р у созвучности художника своему времени. И подчас выступает в роли судьи: оно непреклонно и немилосердно, когда какие-то вопросы сегодняшнего дня требуют от художника куда более серьезного осмысления.

Сегодня кинематограф глубже проникает в духовный мир героя, ставит перед собой сложные, разносторонние задачи исследования. Сегодня становится насущной необходимостью ярче и точнее разрабатывать образ не только в его главенствующих ипостасях, но и во второстепенных, где прежде было достаточно приблизительного наброска. Растут требования к глубине и убедительности мотивировок. Но чтобы освоить новые художественные методы и принципы драматургических построений, мало ухватить и скопировать такие чисто внешние приемы, как внутренний монолог, смысловой подтекст и сюжетные инверсии, надо вдумчиво, терпеливо и, главное, самостоятельно проникать в существо кинематографических новаций.

За последние годы уровень общения художника и зрителя значительно вырос. Выразилось это не только в освоении более тонких и сложных методов постижения человека искусством, но и в более гибком и сложном отображении человеческих судеб. Если раньше судьба героев складывалась из более или менее правильной «прямоугольной» формы сюжетных брусков, то сегодня — из причудливых многогранников и еще более сложных геометрических фигур.

Один из примеров такой, подчас парадоксальной сложности — фильм «Странные люди» Василия Шукшина. Само название этого фильма символично. Продолжая исследование характеров сложных, противоречивых, Шукшин поднялся до художественной высоты последнего фильма «Калина красная».

По-моему, в чем-то соприкасаясь с шукшинской темой, сегодня свой голос в кинодраматургии обрел молодой талантливый сценарист Виктор Мережко. Его герои, подобно шукшинским персонажам, так же наделены нескладной, «неправильной» судьбой, дающей автору повод для яркого исследования человеческой души.

Совсем иной путь в современном кинематографе избрали режиссер Глеб Панфилов и работающая вместе с ним талантливая актриса Инна Чурикова. Ими создана удивительная галерея женских образов: Таня Теткина из фильма «В огне брода нет», Паша Строганова в фильме «Начало», Надежда Уварова в картине «Прошу слова». Но при всей своеобычности характеров, созданных Панфиловым и Чуриковой — а в первых двух картинах этот дуэт нельзя отделить от имени одного из крупнейших наших сценаристов Е. Габриловича, — героини Чуриковой, на мой взгляд, обнаруживают связь с шукшинскими героями. Это как бы две параллельные прямые. Разными путями разные художники движутся в одном направлении. Потому что цель у них одна — исследование человеческой личности в самых сложных ее проявлениях.

Говорить о путях, которыми идут в своем творчестве яркие индивидуальности, можно, по-видимому, бесконечно. Но сколь бы разными ни были эти пути — в них, повторяю, есть общность ориентиров, без которых не существует профессиональное искусство. Подлинно интересный фильм рождается лишь тогда, когда острое чувство современности и знание своего времени дополняются знанием нестареющих законов художественного творчества и зрительского восприятия.



Анатолий Гребнев

Интересно — значит содержательно

Проблема зрительского интереса сама по себе представляет немалый интерес. Размышления по этому поводу неизбежно приводят в такие области, где не разобраться без помощи социологии, психологии, статистики. Если представить себе список фильмов, вышедших на экраны, скажем, за последние 15—20 лет, где бы рядом с их названиями стояли цифры — количество зрителей (но при этом обязательно — с указанием количества копий, тиража фильма, без чего сравнения были бы неточными), и если вдобавок расшифровать эти данные с точки зрения возрастных и социальных групп, — перед нами развернулась бы картина весьма интересная и многозначительная. Мы увидели бы динамику развития зрительских вкусов и интересов, за которой несомненно стоит другая, более глубокая и сложная динамика — процесс развития самого общества. Здесь-то и заложен ответ на вопрос об «интересном кино».

Не будучи специалистом-исследователем и не имея под рукой упомянутого материала,

попробую поразмышлять об этом, так сказать, эмпирически, с точки зрения практика.

Итак, что же такое «интересный фильм»? Я заранее исключаю из нашего разговора развлекательные комедии и детективы — сосредоточусь только на фильмах «серьезного жанра», интересность которых, по-моему, находится в прямой зависимости от их содержательности. «Интересно» — это значит сказано что-то новое по отношению к тому, что мы уже знали. Новая информация, новое чувствование, новый поворот темы, новый взгляд на вещи. Последнее я бы особенно подчеркнул. Новый взгляд на вещи — это то, что более всего способно привлечь зрительский интерес к «серьезному фильму»

Вспомним «Начало» Е. Габриловича и Г. Панфилова. Вот завидный пример, когда успех у зрителя наиболее подготовленного, эстетически образованного и широко эрудированного (категория, которая становится все более многочисленной) совпал с успехом у зрителя массового. В «Начале» есть самое ценное с точки зрения «интересности»: новый взгляд на некое жизненное явление, то есть опровержение взгляда старого.

Героиня Инны Чуриковой такова, что старые каноны драмы, нормативная эстетика отвели бы ей место «подруги», «наперсницы» при некоей «главной героине». Здесь же главная — она. Нам предлагается принять ее духовный мир в качестве главной и безусловной ценности, ее «незаконную» любовь — в качестве подлинной любви, ее поведение «коварной разлучницы», беззастенчиво уводящей мужа от живой жены, — в качестве внутренне оправданного и глубоко нравственного поведения. Она заявляет подругам: «Я оставлю свой след в искусстве!» — и вот мы уже начинаем пересматривать привычный критерий «скромности» и «нескромности»! Утверждение самоценности человеческой личности, утверждение таланта как естественного «отклонения от нормы» — вот чем, собственно говоря, заинтересовывает фильм «Начало». Добавим к этому эмоциональность, пронзительную искренность актрисы, отменное мастерство режиссера, и мы получим формулу успеха.

Фильм «Начало» далеко не бесспорен. Но, кстати, это тоже является предпосылкой зрительского интереса. Заметим, что успехом пользуются вещи не бесспорные, содержащие в себе элемент полемики, способные у какой-то части зрителей вызвать даже протест, как это было с фильмом «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова. На фоне похвал, звучавших в адрес этого фильма, раздавались ведь и голоса острокритические. Кого-то коробили недемократические методы управления, представленные со знаком плюс; культ силы, пусть и направленной на благо людей. О фильме спорили. И это в немалой степени определило его огромный, памятный всем успех. И уж сколько лет прошло с тех пор, сколько картин прошло и забылось, а «Председатель» — запомнился. Остался

Теперь о сюжете. Интересный, оригинальный, захватывающий зрителя сюжет — мечта любого сценариста и режиссера. Даже мастера так называемой ослабленной драматургии, уверяю, дорого дали бы за хороший сюжет-анекдот, из тех, что можно рассказать в течение минуты. Увы, таких сюжетов у нас мало. Не только в драматургии, но и в прозе сюжетный рассказ, новелла — редкость. И дело тут, вероятно, не только в недостатке фантазии у писателей Мешают существующие предрассудки, например, недоверие к частному случаю как основе сюжета, боязнь «исключительных обстоятельств», стремление представить в каждом сюжете — не произведении в целом, а именно в сюжете — типическую картину действительности. При таком подходе, надо полагать, не было бы ни «Отелло», ни «Короля Лира», ни «Егора Булычова». Ведь сюжеты этих произведений сами по себе нетипичны. А «Калина красная» Шукшина? А «Старший сын» Вампилова?

Вот я назвал уже и произведения, написанные в наши дни, на материале нашей действительности Появление таких произведений, с такими сюжетами, с такими нетипичными, я бы даже сказал, уникальными историями, позволяющими, однако, раскрыть и общие закономерности жизни и современные характеры, — появление таких сюжетов есть

добрый и многообещающий знак. Даже в такой сложной и малоосвоенной области, как «производственная драма», возможны, оказывается, острые сюжетные решения, — это нам доказал фильм «Премия». Все это, повторяю, очень важно и существенно. Мы стоим накануне какого-то серьезного сдвига в понимании сюжета, в утверждении той истины, что фабула сама по себе не есть характеристика действительности и не обязана непременно воспроизводить ее, так сказать, в общем виде. Чем решительнее утвердимся мы в этом сами и убедим наших друзей редакторов, тем успешнее будет наш диалог со зрителем. А уж он-то ждет от нас сюжетов, драматических и комедийных, с острыми коллизиями, неожиданными поворотами, непредсказуемыми финалами.

В заключение — о некоторых, так сказать, технических аспектах поднятой темы.

Успех фильма, как это ни печально, зависит не только от его художественных достоинств, но и от условий проката. Немаловажную роль играет, в частности, проблема «метража». Сейчас, я думаю, уже всем ясно, что старый стандарт — непременно одна или две серии — должен быть пересмотрен. Наиболее значительные картины последних лет — и наши и зарубежные — большей частью не укладываются в эти рамки. Почему не может быть, например, «полутора серий», то есть фильма, который идет два часа? Кстати, именно к такому объему (3000—3200 метров) тяготеют многие современные фильмы серьезного содержания. Сейчас же мы искусственно сокращаем метраж до «одной серии» или, что хуже, искусственно растягиваем до двух. Двухсерийные же фильмы, как известно, теряют зрителя. Просидеть в кинотеатре два с половиной-три часа без перерыва — труд нелегкий.

Но почему, собственно говоря, без перерыва? И вот еще один «технический» вопрос. В кинотеатрах ряда стран (в Италии, например,) при демонстрации двухсерийного фильма принято делать небольшой антракт между сериями — пять-десять минут, в течение которых зритель может встать и размяться, утолить жажду, выкурить сигарету. Казалось бы, пустяк, но ведь именно непрерывное трехчасовое сидение чаще всего и отвращает зрителей от «больших» фильмов. Опасение, что короткий антракт «разобьет впечатление», по-моему, несерьезно. А как же тогда театр?

И, наконец — о рекламе.

Представьте себе человека, который идет, скажем, в цирк — уже соответственно настроился, взял с собой детей и т. д. — пришел, а ему предложили там послушать ансамбль скрипачей или лекцию о кибернетике. Он в принципе не против лекции, и скрипачей он тоже любит и охотно послушал бы их в другой раз, но *сегодня* он настроился смотреть дрессированных медведей! Каково же разочарование!

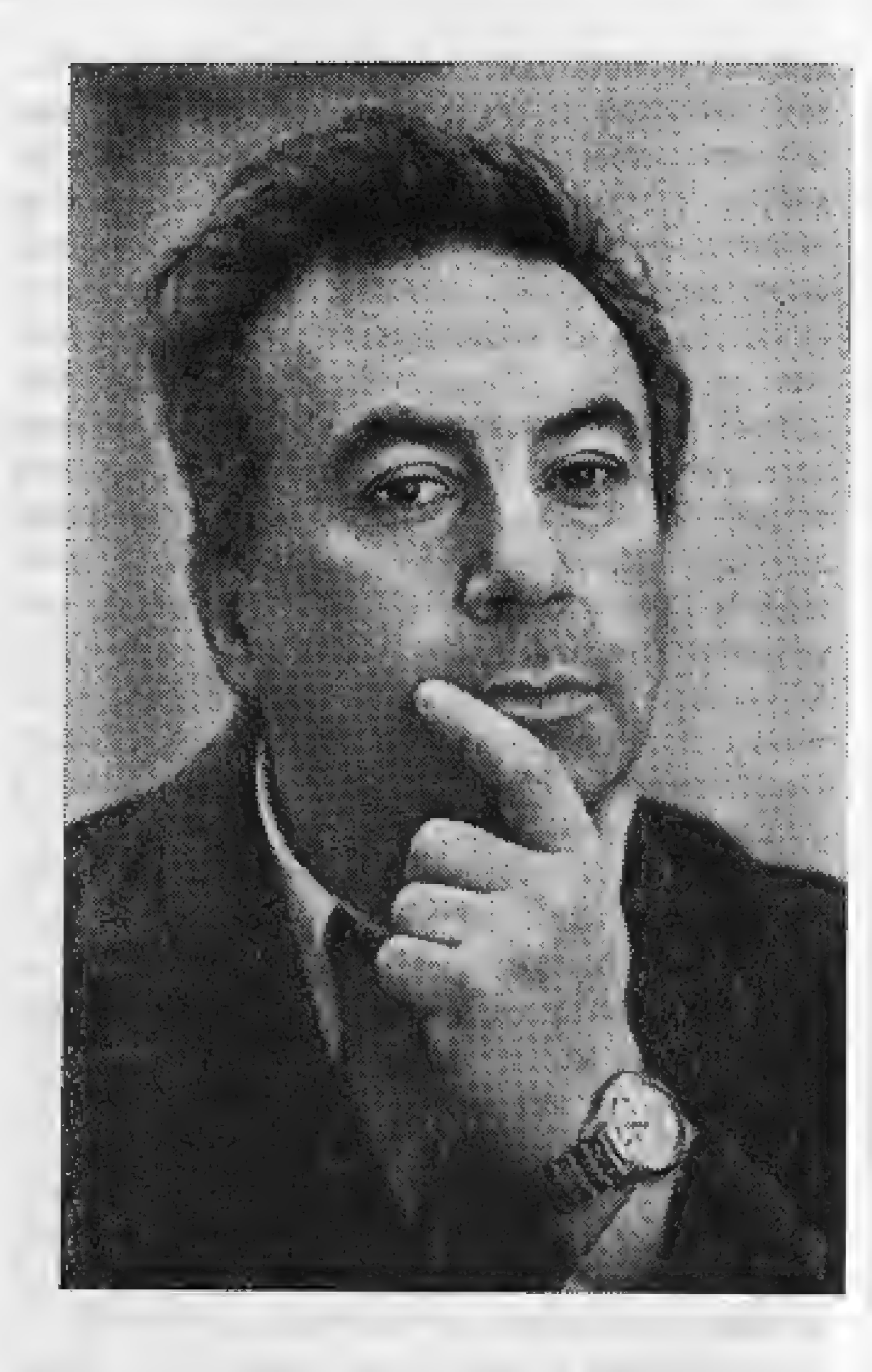
Наш кинозритель сплошь и рядом именно в таком положении. Кинематографическая продукция, идущая под универсальными, большей частью ничего не говорящими названиями, в универсальных кинотеатрах (а уж сколько мы толкуем о кинотеатрах специализированных), без надлежащей, хоть чтолибо разъясняющей рекламы, нередко разочаровывает зрителя — не был ориентирован, ждал одного, получил другое...

Мы, советские кинематографисты, работаем в условиях, когда коммерческие соображения не только не тяготеют над творчеством, но, собственно говоря, не очень-то и принимаются в расчет. Судьба фильма в прокате, его успех или неуспех, ни на ком из нас непосредственно не отражается, никому не грозит даже минимальными убытками. Это великое наше преимущество, но пользоваться им нельзя за счет зрителя, его интересов. Говоря это, я имею в виду не только создателей фильмов, но и тех, кто заказывает, кто планирует фильмопроизводство — планирует зачастую по внешним тематическим признакам, не считаясь с реальными потребностями и запросами зрителя.

Нужна широкая дискуссия по этому поводу — с цифрами и их анализом, с учетом достижений и потерь, с участием социологов, психологов, экономистов; нужна служба изучения зрителя на уровне науки.

Анатолий Эфрос

«Понравилось?» —«Не очень...»



Рядом с нами, у кинотеатра, висит большой плакат-аннотация: «Это фильм о трудной любви врача к медицинской сестре». Такой плакат хорошее предупреждение: на этот фильм ходить не нужно. Но есть целый круг зрителей, скажем так — полудетский круг зрителей, для которых одна фраза о том, что фильм о любви — достаточная реклама. У них такой возраст, такие интересы.

Впрочем, даже и эти молодые люди, выходя после сеанса, делятся впечатлениями примерно так: «Тебе понравилось?» — «Не очень...» И больше о фильме ни слова.

Тем не менее они уже привыкли к таким, как говорится, ни на что не претендующим картинам, и чуть более серьезное, сложное произведение, быть может, будет даже встречено ими в штыки.

Но как на них сердиться, когда подумаешь, что есть ведь люди, такие фильмы делающие.

Наверное, можно было бы себе представить этих людей и достаточно умными и талантливыми, но вполне циничными, работающими, так сказать, для «больших денег». У нас такое нетипично. Скорее всего примитивный фильм делает вполне примитивный режиссер, который, к сожалению, и мыслит точно так же, как и автор того плаката «о трудной любви врача к медсестре».

Впрочем, о такой любви может быть снят замечательный фильм, но, честное слово, тогда и анонс к нему захочется сделать совсем другой.

Но, может быть, появление на наших экранах примитивных картин объясняется еще и стремлением авторов перевести какие-то сложные вещи на столь простой язык, чтобы «стать понятным широкому зрителю»?

Однако пристало ли нам, взрослым и вполне уважаемым людям, делать вид, что и мы тоже полудети, не обремененные культурой? Но в том-то и дело, что чаще всего примитив выдается за нечто естественное, за свое. И вот это, вероятно, самое плохое.

Скверно, если учитель в школе слабее своих учеников. Если те много читают, интересуются многим, а учитель сильно отстал. Но учитель учит каких-нибудь сто человек. А сценарист, режиссер, редактор фильма, редактор главка учат миллионы людей.

За много лет режиссерской практики я привык читать сценарии и пьесы. К сожалению, большинство из них плохие. Плохи они не тем, что неумело написаны, а потому что в них нет почти никакого содержания. Я говорю «почти», потому что уж коль написано семьдесят стра-

ниц, какое-то содержание так или иначе есть. Но все это настолько мизерно, что, мучительно дотягивая до середины, бросаешь читать. Наверное, не стоило бы и говорить об этом, если бы не одно обстоятельство: ведь данный автор невольно следует тому, что сам видит в искусстве. Он ходит в кино, смотрит телевизор, и у него остается чувство, что такое и он может сделать, потому что он даже знает два-три подобных производственных конфликта, и еще он знает, например, про трудную любовь мастера цеха к работнице.

И что вы думаете — довольно часто этого становится достаточно для основы будущего фильма или спектакля. И вдобавок какой-то редактор говорит с полной уверенностью: «это проходимо» или «это на тему».

И вот за работу берется режиссер, который далек от каких бы то ни было «философий», его ум не загроможден теориями, замыслами. Он практик. А кроме того — подчиненный. Он знает сроки, он знает, сколько каждый день надо снимать метров. Он хочет потом на свой фильм получить хорошую прессу, полные сборы. И что удивительно — скорее всего все это он и получит. Но сам он не пойдет в Дом кино на подобный фильм, если его сделал кто-то другой. И будет стоять в толпе и пробиваться на картину совсем, совсем непохожую на его.

А редактор, который радел о доходчивости этого и без того немудреного фильма, тоже обрадуется хорошим отзывам, но в душе будет знать, что участвовал в чепухе.

Однако я совсем ничего не сказал о тех людях, для которых работа над фильмом — целый этап их жизни. Они готовятся к нему, готовятся долго и мучительно. И прекрасно знают, что кроме внутреннего обогащения, кроме нового духовного опыта на этом пути их ждет борьба. Борьба хотя бы с той же привычкой.

Вот написал Игнатий Дворецкий прекрасную пьесу о заводе, пьеса прошла и в кино и театре, прошла хорошо и вот уже стала привычкой.

Теперь говорят — нам нужна еще такая же пьеса, такой же фильм. Включаешь телевизор и получаешь «такую же пьесу», только автор другой и героев зовут иначе. Начинается что-то похожее на бред. Идешь в один театр, другой и видишь там то же самое.

Попробуй теперь побороться с привычкой и предложить нечто иное. Не так-то просто.

А ведь новый фильм — это новый фильм. И каждый раз тебя должна поражать новость фактов, новость смысла, ну и, конечно, новость формы.

Привычка к новому должна быть атмосферой, средой искусства.

Если среда бурлит и кипит, тогда не сегодня, так завтра жди интересный фильм, то есть новый.

А если спячка и повторение азов, тогда неинтересно.

В подготовке материалов принимали участие Н. Зархи, Л. Карахан, О. Ульянова

К. Рудницкий

Проза и экран

Заметки о режиссуре Василия Шукшина

В год смерти Шукшина критики писали рецензии на его книгу «Характеры». О новеллах Шукшина отзывались тепло, одни восторженно, другие покровительственно. Шукшина хвалили, но и журили: слишком уж привержен к одной теме, ею живет, но ею же играет, чересчур часто дает интервью. (Этот странный упрек больно задел его.) О некоторых рассказах упоминали вскользь и пренебрежительно...

Меньше всего я хотел бы сейчас упрекать товарищей по профессии в неделикатности и недальновидности. И сам не считаю, что все новеллы Шукшина одинаково хороши. Все похвалы или порицания и те интонации, которые ныне звучат почти кощунственно, были тогда в порядке вещей, в согласии с обычными нормами повседневного литературного процесса. Шукшин писал, критики анализировали, спорили, понимали, не понимали. Никто не мог не то что предугадать или вообразить, но и в кошмарном сне никто не мог бы увидеть скоропостижную смерть Шукшина. Смерть ударила в тот самый момент, когда вся страна глядела «Калину красную», когда все читали новые рассказы Шукшина, сочинявшиеся с неудержимой и невиданной скоростью и появлявшиеся — будто плотину прорвало! — одновременно везде: в «Литературной России» и в «Неделе», в «Нашем современнике» и в «Авроре», в «Звезде»... Какой журнал ни откроешь — новый Шукшин! А кроме того, Шукшин писал пьесу, другую, закончил роман о Степане Разине, а кроме того, снимался в новой большой роли у Бондарчука. Он и писатель, он и актер, он и режиссер. Быть может, умопомрачительная интенсивность, с которой его нетерпеливый дар себя растрачивал, помешала нам заметить главное, что теперь почти все уже чувствуют?

Я ведь сегодня, вероятно, немногих удивлю, сказавши, что через какие-нибудь десять лет, а то и раньше, собрание сочинений Шукшина у каждого интеллигентного человека будет стоять на полке невдали от полного Чехова.

В последние годы короткой жизни Шукшин стал понимать, что многообразные его занятия, иных восхищавшие, иных побуждавшие шутить не то укоризненно, не то добродушно («современный вариант мастера на все руки, который тебе и печку сложит, и гармонь починит, и на той гармони сыграет»), мешают посвятить себя главному делу жизни. Главным же делом виделась проза.

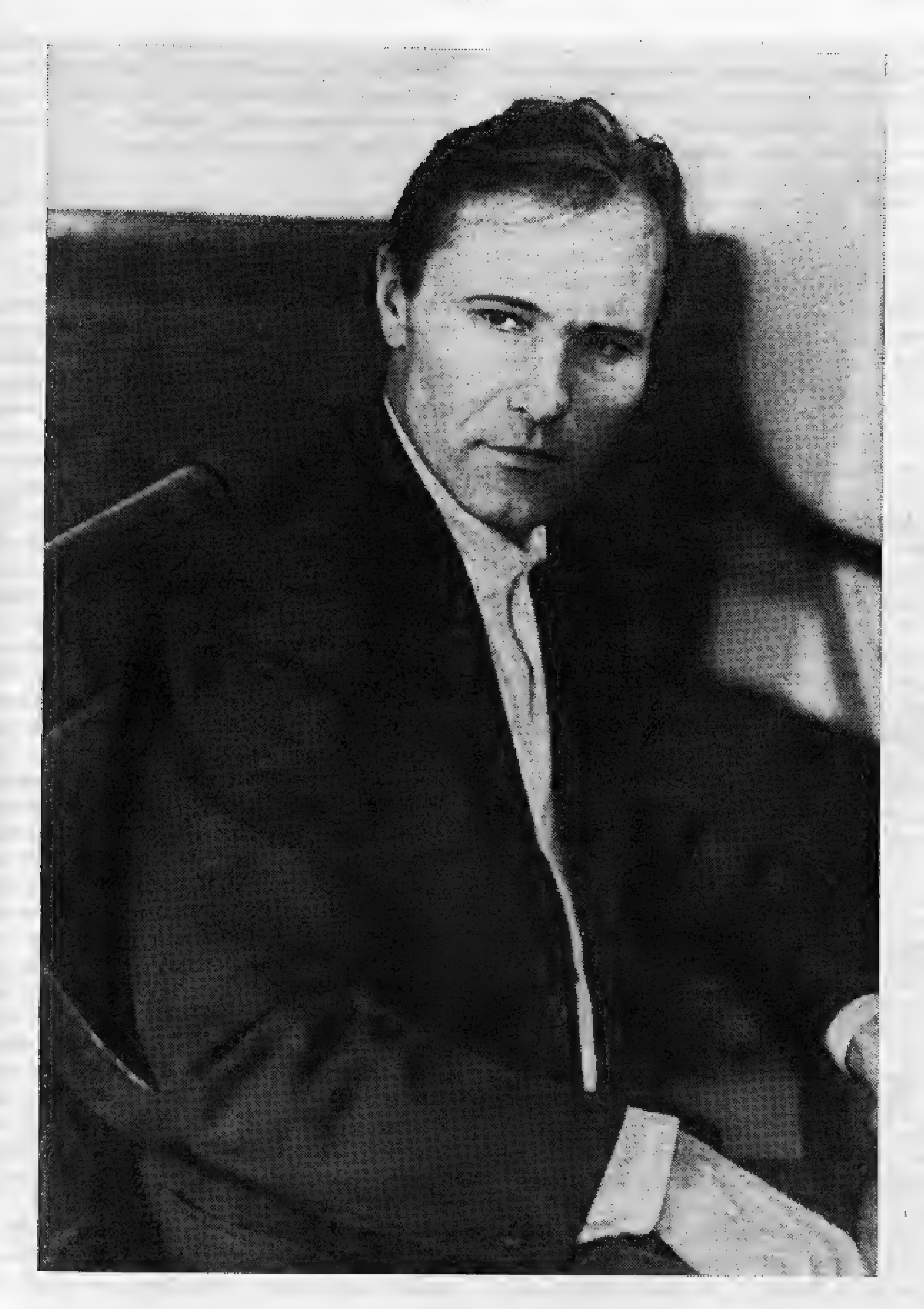
«Я многое упустил в жизни и теперь только это сознаю. Играл в кино почти пятнадцать лет... Создал три-четыре книжечки и два фильма: «Печки-лавочки» и «Калина красная»... И потому решаю: конец кино! Конец всему, что мешает мне писать... Нет, больше никаких компромиссов! Конец суете! Остаюсь со стопкой чистой бумаги».

И еще: «Самое же реальное — это стопка чистой белой бумаги. Хожу вокруг нее, прикидываю. А не засесть ли навсегда за письменный стол?»

И опять: «Надо, наверное, прекращать заниматься кинематографом. Для этого нужно осмелеть и утвердиться в мысли, что литература — твое изначальное и главное дело».

Эти настоятельные, повторные высказывания Шукшина были встречены несколько недоверчиво. Восторженные читатели нипочем не желали отказываться от возможности быть вдобавок и восторженными зрителями. После «Калины красной» всем особенно остро захотелось, чтобы Шукшин снимал новые фильмы.

Думаю все же, что Шукшину и правда пред-



стояло — останься он жить — бросить кинематограф. Проза все сильнее затягивала его и все прекраснее его выражала. Сколько я-то понимаю, он согласился сниматься у Бондарчука в основном ради того, чтобы получше изучить и освоить технику постановки больших массовок. Такая школа понадобилась Шукшину потому, что от замысла эпически-размашистого фильма о Степане Разине он уже отказаться не мог. Шукшина-историка, признаться, я лично ставлю не столь высоко, как Шукшина-современника, и мне-то кажется, что эпопея о Степане Разине отвадила бы его от кино навеки и что, отсняв эту картину, он уж точно осуществил бы свое намерение остаться наедине со стопкой чистой белой бумаги. Но все это — область догадок, теперь уже пустых, что ни думай, как ни прикидывай, ответа вовек не будет. Другое интересно было бы понять: отчего все-таки прозаика Шукшина так привлекали возможности экрана? Чем кино соблазняло, долго манило и удерживало его?

И по этому поводу высказаны уже многие соображения, вполне достойные веры. Сам Шукшин говорил об уникальной возможности воздействия — и почти мгновенного—на многомиллионную аудиторию, которым обладает кино. Нельзя забывать и о стихийном актерском таланте Шукшина — конечно, актерский дар искал себе применения и толкал на съемочную площадку. Однако ведь сперва Шукшин-актер не участвовал в фильмах Шукшина-режиссера, снимался у других — и с большим успехом. Какая же сила понуждала Шукшина еще и режиссировать?

Проницательно, по-моему, сказал об этом Игорь Золотусский: «Шукшину как бы не хватало площадки его коротких рассказов, и он выходил на экран. И тогда открывались глазу шукшинские дали — пологий скат холма, за ним река, за рекой горизонт, а за ним еще что-то. Что, точно и сказать нельзя, потому что не все объяснимо словами, и, может, поэтому обращался В. Шукшин к кино. Для Шукшина простор не пейзаж, не картина, не русские виды, оттеняющие национальную принадлежность происходящего, а природа его сознания, чувство необъятности человека, который духовно, внутренне равновелик породившей его земле. И всегда этот простор что-то договаривает, что-то такое объясняет в герое, чего сам он не хочет или не может объяснить. Да и автор за него не берется этого делать».

Критик прав: *не все объяснимо словами* — вот что Шукшин чувствовал, вот что властно понуждало его надолго отрываться от стола и многие недели кряду отдавать неблагодарной, тяжкой работе кинорежиссера.

Мысль Золотусского косвенно — и убедительно — подтверждается наблюдением Л. Беловой, которая заметила, что в рассказах Шукшина пейзаж занимает обычно самое скромное место, что описания природы у него коротки, почти «телеграфны». Шукшин-прозаик стесняется подробно выписывать березы или осины, леса и перелески, поля и луга, реки и их берега... Шукшин-кинематографист любуется картинами природы долго и увлеченно. Я бы только еще продолжил верные догадки Беловой и Золотусского и распространил эту мысль за пределы «простора» или «пейзажа».

Шукшин сказал однажды, что мимолетный жест актера, который за доли секунды промелькнул на экране, требует подчас, если перевести его на язык прозы, целой страницы «самого глубокого, самого умного описания». Экран открывал прозаику Шукшину дополнительные, трудно доступные перу средства выразительности. Экран позволял ему договаривать непроизносимое, даже и размышлять в той сфере, где словесная форма слишком определенна и груба. Экран давал ему возможности, для прозы — запредельные, при всем ее словесном могуществе, прозе недоступные. Или, иначе сказать, образы экрана на свой особенный лад дополняли лаконичную прозу Шукшина. В свою очередь, скупая, немногословная проза Шукшина их, эти экранные образы, из себя выталкивала, была единственной почвой, на которой они могли возникнуть. Фильмы Шукшина рождались из его рассказов. Кинорежиссура — прямое и естественное продолжение его собственной прозы.

В этом вот смысле режиссерский опыт Шукшина, пожалуй что, уникален. Другого такого не было.

Сказанное не надо понимать в том смысле, что, мол, кинорежиссура была для Шукшина занятием как бы прикладным, второстепенным. Значение этого искусства он ставил высоко и относился к своим работам в кино чрезвычайно требовательно.

«У нас еще не знают, что может кино... — сказал он однажды. — Несколько человек в мире знают... Ну вот, Феллини... Но у него другое. Я хочу попробовать. А?..»

Это он говорил, снимая «Калину красную». С позиций такой требовательности к себе Шукшин готов был перечеркнуть почти весь свой предыдущий кинематографический труд. Когда его спросили о фильме «Живет такой парень», сморщился, ответил презрительно: «Больно благополучный»...

●

Фильм этот появился в 1964 году и особо сильного впечатления не произвел. Кинематографисты тогда увлечены были формальными новациями А. Тарковского, М. Хуциева, А. Алова и В. Наумова, С. Урусевского. Первая картина Шукшина разочаровывала внешней непритязательностью. Скромная комедия, традиционная по форме, довольно узкая по теме, совершенно равнодушная к модным проблемам дедраматизации и дегероизации, отнюдь не склонная ни к взвинченной экспрессии кадра, ни к неожиданным ракурсам съемки. Позиция Шукшина по отношению к переменам или капризам кинематографической моды была всегда независимая, едва ли не равнодушная, и он у многих учился, никому тем не менее не подражая. Никогда не страшился показаться старомодным. Отчасти как раз поэтому фильм «Живет такой парень» воспринят был критикой доброжелательно, однако с прохладцей. Драматургия — обыкновенная, без видимых покушений дать новую систему сюжетосложения или новую концепцию экранного времени, композиция центростремительная, со всех сторон стянутая к фигуре главного персонажа. Логика развития — привычная, даже простецкая. Никаких операторских эффектов. Фильм как фильм. Сценарист и режиссер Шукшин делал вид, что, дебютируя, он доказывает одну только свою профессиональную грамотность, с него, мол, и этого довольно. Форма дышала невинной кротостью. Автор притворялся, якобы его единственное желание — выглядеть не хуже людей. Кто знал Шукшина, тот догадывался, сколь напускное это смирение. Но его тогда немногие знали.

Сейчас «Живет такой парень», вопреки презрительному отзыву автора, воспринимается как лента на удивление свежая. В ней слышна легкость, непринужденность походки Шукшина, в ней — утренняя бодрость и энергия. Картина озадачивает, смешит, возбуждает. Ее возбуждающая сила явственно исходит от героя, от Пашки Колокольникова, которого играет Леонид Куравлев.

Пашка — по всем статьям истинно шукшинский герой, а герои Шукшина не могут быть поняты с первого взгляда. Они всегда приносят с собой загадку, над которой сто́ит — и хочется! — поломать голову. Сразу замечаешь, что со своей средой, с окружающими любимцы Шукшина обязательно оказываются в сложных отношениях. Им удивляются, на них сердятся, с ними ссорятся, над ними смеются. О них говорят непочтительно. О Пашке, например: «воображала», «шелапут», «балаболка», «трепло», «шебутной парень»». Их не уважают. Они — странные, какие-то не такие. Однако же хоть и странные, а все-таки чужими и чуждыми они не бывают. Они здешние, немыслимые вне той самой жизни, в которой укоренены.

Весь фокус, однако, в том, что невозможные вне родимого контекста, они все равно — и непременно — из этого контекста выламываются. Невообразимые в отрыве от повседневности, их из себя исторгнувшей, они всякий раз с нею спорят, нередко занимают по отношению к ней позицию комически-агрессивную или горестно-обособленную. Никто из них не мог бы сказать про себя, как Егор Булычов, что, он, мол, не на той улице родился: это — их улица. Где родились, там им и место, по одной только этой улице они могут пройтись, куражась и рисуясь. Однако куражиться им свойственно. Они бунтуют, хотя не бунтари, чудят, хотя не чудаки. Что-то мешает им жить ровно, спокойно, как принято и как должно. Речь идет не о

«Живет такой парень»



некой позиции, занятой сознательно, по убеждению: чего нет, того нет. Речь идет о подспудном недовольстве собой, о претензиях (чаще всего необоснованных), которые выражают себя во всевозможных завихрениях, когда смешных, а когда и трагических. В конфликт с привычным образом жизни, усвоенным с детства, они ввергаются не потому, что они — «другие», как раз наоборот, они обязательно «свои». Свои, однако же не такие, как все.

Очень часто они, деревенские, наделены у Шукшина профессиями, для прежней деревни новыми: шоферы, трактористы, механики, даже киномеханики. Статистика уведомляет, что в 1959 году более 70 процентов жителей деревни определенных профессий вообще не имели, каждый выполнял всю и всякую крестьянскую работу. Да и в 1970 году количество таких сельских «разнорабочих» все еще превышало 50 процентов деревенского населения, хотя уже более отчетливо выделились некоторые специальности: доярки, скотники, птичницы, телятницы и т. п. Механизаторы же (преимущественно трактористы) все еще оставались в относительном меньшинстве. Все эти данные приводит В. Переведенцев в статье «Урбанизация в трех ракурсах» («Дружба народов, 1976, № 9) и тут же замечает: «Квалифицированный сельский механизатор сейчас, как правило, одновременно и тракторист, и комбайнер, и шофер, и слесарь (он сам обычно ремонтирует свою машину). Но это, между прочим, облегчает ему вселение в город и адаптацию в нем».

Шукшин все это знал прекрасно, ему-то заглядывать в статистические таблицы было незачем. Однако психология сельского жителя, овладевшего техникой, соприкоснувшегося с наукой, особенно занимала Шукшина. С одной только оговоркой, очень существенной: те, которые вовсе «оторвались от земли», утратили с ней связь, интересовали Шукшина меньше, нежели те, чьи взаимоотношения с родной землей и с деревней усложнились, утратили былую непосредственность и простоту.

Приходилось читать, будто герои Шукшина застигнуты автором на полпути между деревней и городом: из деревни ушли, до города не дошли. В этом промежуточном положении усматривали причину их неожиданных и причудливых поступков, их разговоров «с подковыркою». Но, внимательно вглядываясь в картины жизни, которые запечатлены пером Шукшина-писателя или объективом Шукшина-режиссера, убеждаешься, что в движении от де-

ревни к городу находится, в сущности, весь его мир. Всеохватывающим встречным движением равно пронизаны и город и деревня, и вне этой динамики искусство Шукшина вообще не существует. В его большие города врываются и прорезают их жизнь суматошные, соскочившие со своей орбиты атомы деревенского бытия. Его деревни встревожены и взбудоражены мощными излучениями города.

Урбанизм сам по себе, как таковой, не соотнесенный с деревенской жизнью, Шукшина нимало не занимает. А сельской патриархальности, не затронутой новизной, то есть воздействием города, он просто не видит, да ее давно уже и нет на свете.

Если его герои выражают напряженность и наэлектризованность отношений между селом и городом более резко, более отчетливо, чем все прочие персонажи, то тем самым герои лишний раз сближаются и смыкаются с «прочими», а не противополагаются им. Судьба для всех одна, и всех вместе, избранников Шукшина и тех, кто с ними спорит, ими раздражен, над ними смеется, несет огромная социальная волна. Она катится неудержимо, против этого потока не попрешь, никто и не пытается — у Шукшина во всяком случае.

Линия же противостояния героев и «прочих» прочерчена Шукшиным иначе. Она отделяет людей самобытных и ярких от пресных, бесцветных, а оригинальных — от ординарных. Любимцы Шукшина внутренне самостоятельны и берут на себя смелость строить собственную жизнь не по стандарту, не по ранжиру, но — на свой, особый манер. Это, разумеется, не спасает их от многочисленных ошибок, и часто они оказываются в проигрыше, могут иной раз проиграть даже и всю свою судьбу. Тем не менее только те, которые рискуют, Шукшину симпатичны. А те, которые всегда озабочены собственным благополучием, верны трезвому мелочному расчету, живут наверняка, неприятны, если не враждебны ему.

Быть может, самая заметная черта излюбленных шукшинских «характеров» — большая сила воображения. Грубо говоря, все они, как и Пашка Колокольников, «воображалы». Мало образованные, чего-то где-то нахватавшиеся, они этими обрывками знаний до крайности возбуждены. Вдруг ускорившаяся динамика жизни одним ударом вытолкнула их из накатанной колеи существования. Все они чего-то невероятного ждут, охвачены великими предчувствиями, пребывают во власти умопомрачительных фантазий, а потому не то что не хотят, просто не могут смириться с однообразным ритмом будничного бытия. Отсюда — неудержимое хвастовство, склонность себя переоценивать, рисоваться, играть — посреди самой обыкновенной жизни — какие-то необыкновенные роли.

Ведь «странные люди» Шукшина скромными не бывают. Всем им вынь да подай — сейчас же, без промедленья! — высочайшую красоту, ослепительную любовь, головокружительную фортуну. В каком-то смысле все эти «трепачи» и «балаболки» — романтики. Прозой жизни довольствоваться не хотят, что и доказано, в равной мере убедительно, любовными похождениями Пашки Колокольникова в поисках — ни больше, ни меньше — «идеала» или метаниями Егора Прокудина в поисках «праздника».

Комичность их претензий подчеркнута тем, что герои отнюдь не обладают способностью верно ориентироваться в сложной социальной обстановке, которая открывает перед ними сверкающие дали. Самобытность во взрывчатой смеси с нетерпеливостью только мешает им двигаться к цели. Да и самая-то цель видится смутно. Увы, подчас любимцы Шукшина толком не знают, чего хотят. Слышали звон, да не знают, где он.

Но это только одна сторона медали. Есть и другая, не менее важная, тем же Шукшиным отчетливо вычеканенная: они не только «воображалы», они люди действия, дерзкие и даровитые. Каждый из них в принципе, и правда, способен стать выше, чем ему определено реальностью. Мы долго смеялись над Пашкой Колокольниковым, глядя, как он безуспешно пытается ошеломить то одну, то другую девушку вычурной словесностью и потешным балагурством. А он вдруг взял да и ошеломил нас. Когда загорелась машина с бензином, не кто-нибудь, а «шебутной» Пашка вскочил в кабину, взялся за руль, вывел горящий грузовик с нефтебазы, спас многих людей, сам обгорел.

Вот он, хвастун и герой, лежит весь забинтованный в больнице, к нему приходит журналистка из районной газеты, спрашивает: «Что вас заставило броситься к горящей машине?» «Дурость»,— уверенно отвечает Пашка. Журналистка делает большие глаза. А он с легким презрением и к ней и к себе поясняет: «Конечно, я же мог подорваться».

В это мгновение — такие мгновения Шукшин умеет ловить! — мы внезапно догадываемся, что неудержимый хвастун Пашка Колокольников настоящей-то цены себе не знает.

И тут выступает наружу еще одно удивительное и обязательное свойство героев Шукшина: они лучше, чем сами думают о себе. И еще того больше: гораздо лучше, чем пытаются себя перед другими изобразить. Один малюет свой вымышленный портрет красками, которые кажутся ему пылающими, неотразимыми. Другой рвется играть как можно более эффектную роль. А курьез, демонстрируемый Шукшиным, в том-то и состоит, что игнорируемая реальность — выше вымысла, что оригинал — ярче хвастливого автопортрета.

В фильме «Живет такой парень» эти курьезные взаимоотношения между правдой и вымыслом выражены и сценарно и сюжетно с веселой определенностью. Можно было бы даже упрекнуть Шукшина в чрезмерной наглядности противопоставления двух ипостасей героя: Пашка Колокольников — деревенский ловелас, пустозвон и болтун, нахватавшийся каких-то модных словечек и с их помощью стремящийся проторить себе дорожку к «идеалу», Пашка, который морочит голову девушкам, всем подряд, и бог знает что про себя плетет — это, так сказать, внешность и видимость. А суть иная, суть в том, что Пашка способен, все так же шутя и балагуря, устраивать чужое счастье, может и подвиг совершить, не придавая ему никакого значения.

Однако наивная простота взаимоотношений между сутью и видимостью — всего лишь необходимое условие игры, которую затеял Шукшин, к этой простоте фильм не сводится.

Ибо с хвастовством и вычурными фантазиями Пашки изящно и тонко соотнесены мотивы эрзац-культуры и пошлости, вторгающейся по недавно протоптанным, но уже избитым дорожкам в деревенскую жизнь. Саркастически поданный эпизод демонстрации моделей женской одежды в сельском клубе обозначает начало темы, которая будет впоследствии завершена в «Калине красной» в сцене выступления самодеятельного хора. Тут фальшь, что называется, бьет в нос. Руководительница, развязностью и напористостью напоминающая циничную торговку, рекламирующую свой товар, заставляет жеманных манекенщиц, одну за другой, в кокетливых нарядах выходить на сцену. Пока они проделывают свои заученные эволюции, руководительница бойко выпаливает вздорный текст о «Маше-птичнице», которую «маленькие пушистые друзья» сразу узнают «в этом простом, красивом платьице», о том, что на переднике «с левой стороны предусмотрен карман, куда Маша кладет книжку», ибо она, Маша, «учится заочно в сельскохозяйственном техникуме». Весь этот набор газетных банальностей уверенно и нагловато звучит на фоне кадров, являющих нам то замороженные улыбочки манекенщиц, то четкие, отработанные взмахи их ручек и твердые шажки их точеных ножек, то ленивые, скучливые физиономии добросовестных музыкантов. Параллельно Шукшин монтирует кадры, запечатлевшие лица зрителей: ухмыляющихся парней, разинувших рты, грубоватых деревенских девок, стыдливо опускающих глаза. Злость автора сказалась в затянутости эпизода: он чуть-чуть длиннее, чем надо бы.

Другой эпизод из того же ряда снят спокойнее и по видимости беззлобно. Городская женщина, которую Пашка подвез, горячо втолковывает ему, что деревенские жители устраивают свой быт совсем некрасиво. («Это же пошлость. Элементарная пошлость»,— говорит она.) Давно пора вместо никелированных кроватей с шишечками обзавестись тахтами, убрать все эти ужасные «подушечки, думочки», бесчисленные вышивки, дурацких слоников... Стоит только повесить современные репродукции, купить торшер, поставить на стол какую-нибудь изящную вазу, и получится красивая жизнь. Тут Шукшин прячет, скрывает иронию. У городской женщины — хорошее открытое лицо, видно, что

говорит искренне. Слова ее падают на благодатную почву: Пашка слушает, как завороженный.

А Шукшин будто усмехается из-за кадра и вдруг показывает нам, какие картины возникают в воображении восхищенного Пашки. Пашка-то, оказывается, уже видит себя во фраке, в цилиндре и с тросточкой! Городские представления о красивой жизни его душа с восторгом принимает и тотчас шаржирует, доводит до абсурда.

Авторская интонация отчетливо меняется и утрачивает ласковое дружелюбие в сценке Пашки и Кати Лизуновой. Судьба Кати обычна, и беда ее открыта настежь: муж бросил, одна с ребенком, легче легкого понять, как трудно ей жить. А Пашка именно Кате с апломбом втолковывает те самые «идеи», которые походя внушила ему городская женщина, именно Катины вышивки обличает как признак дурного вкуса, именно на Катин комод, где, само собой, стоят неизбежные слоники, укоризненно указывает пальцем и вещает: «Это же элементарная пошлость»... Вот тут он вдруг напоминает предводительницу манекенщиц, и становится стыдно за него. Бледная Катя сидит на никелированной кровати, в глазах ее стынет горе, она слушает Пашку молча.

Вообще Пашкиной вздорной и напыщенной фразеологии, его апломбу и его позерству красноречивее всего в фильме Шукшина возражает молчание. Молчат поля. Молчит река, где гуси плавают. Молчат деревья. Молчат деревенские избы. В молчании складывается перед нами и перед Пашкой бесхитростный натюрморт на столе у старика и старухи: пузатый луженый, давно уже не чищенный самовар, грубые фаянсовые чашки, стеклянная вазочка с вареньем, сахарница, белая булка. Скромное угощенье говорит не о бедности, нет, только о достоинстве: чем богаты, тем и рады. Понять этот выразительный язык Пашка не в состоянии — что просто, он того не видит.

Однако же не только претенциозность Пашки, но и душевность его отчетливо обозначена Шукшиным. Потерпев фиаско в стремлении отбить у инженера библиотекаршу, Пашка сам, по собственной инициативе, привозит девушку к счастливому сопернику и говорит ему с подкупающей откровенностью: «А ко мне зря приревновал. Мне с хорошими бабами не везет». Не умея найти свое счастье, свой «идеал», Пашка очень решительно и смело связывает судьбы в общем-то почти посторонних ему Кондрата и Анисьи. Этот «трепач», «пирамидон проклятый», неутомимый и неудачливый сельский ловелас, в сущности-то, мы видим, и человечен и добр, только свои истинные достоинства он и в грош не ставит.

Наиболее рельефно эта ситуация означена в завершающей части фильма, в больнице, где Пашка, никак не желая просто и толково отвечать на вопросы журналистки, которую сыграла у Шукшина Белла Ахмадулина, все время порывается «сказать речь». У него тут одно желание: произвести впечатление на красивую, нежную, интеллигентную женщину, вдруг оказавшуюся рядом, присевшую возле его койки, поразить, ошеломить. Результат получается, естественно, обратный: то, что удивляло деревенских девушек, эту, городскую, смешит.

А когда журналистка уходит и Пашка засыпает, во сне он видит себя в генеральском мундире, осыпанном орденами. Генерал Колокольников окружен свитой восторженных девиц. Среди них — все те, за кем Пашка волочился, все те, кто ему приглянулся — даже модельерша «Маша-птичница». Тут, во сне, Пашка дорывается наконец до трибуны и произносит энергичную сумбурную речь. «Генеральский сон» Пашки (откровенная и веселая цитата из феллиниевского фильма «8$^1/_2$», шукшинская вариация на тему «гарема») напоминает, каким вздором начинена эта шальная голова и после того, как бедовый шофер совершил подвиг. Однако сосед по больничной палате, глядя на спящего Пашку, замечает с ласковой ухмылкой: «Шебутной парень... в армии с такими хорошо».

Эта реплика — в каком-то смысле итоговая, к ней в конечном счете выруливает движение комедии, позволившей нам увидеть всю амплитуду колебаний Пашки Колокольникова между придуманной ролью и подлинной его человеческой сутью.

Если Шукшин, спустя десять лет назвал этот

фильм «больно благополучным», то скорее всего потому, что понимал уже: натуры, подобные Пашкиной, сталкиваясь с реальной действительностью, обычно попадают в беду. Их столкновения с прозой жизни болезненны, не вписываются в систему чистого комедийного жанра.

Но, может быть, оно и к лучшему, что Шукшин не сразу об этом догадался. Ибо «Живет такой парень» — все-таки очень хороший, непринужденный, свободно разыгранный фильм, полный жизни и лукавого шукшинского юмора.

●

Все и всегда соглашались с тем, что взаимоотношения города и деревни составляют главное содержание новелл Шукшина. Однако Шукшину приписывали настойчивое противопоставление деревенской жизни, близкой к природе, далекому от природы городу. С тех самых пор, как появился и начал кочевать из статьи в статью термин «деревенская проза», имя Шукшина, казалось, прочно занесено в эту рубрику. Многие критики уверяли, что Шукшину горожане будто бы неприятны и непонятны, что только деревенские жители милы и дороги его сердцу.

Читая новеллы Шукшина подряд, одну за другой, видишь, что коллизия «деревня — город» и правда обозначена у него достаточно резко. И все же — вовсе не в том смысле, который Шукшину пыталась навязать критика, не в смысле восхваления деревни и порицания города или же (это иных критиков особенно тревожило) — развенчания интеллигенции во имя идеализации сельского образа жизни.

Целые десять лет прошли с тех пор, как критик Лев Аннинский решительно написал:

«Нет, не между «городом» и «деревней» проходит в сознании В. Шукшина нравственный водораздел. Не между образованными и теми, которые не знают, что такое пирамидон. Не между живущими «там» и живущими «тут».

Смысл не в том, где, а в том — как живут».

Справедливость этого суждения Л. Аннинского Шукшин впоследствии доказывал неоднократно и в прозе и на экране.

Но штампы и клише, которыми оперирует критика, очень устойчивы. Они повторяются, как бы не замечая возражений, не желая считаться с реальностью искусства, легко проскальзывающей между прутьями клетки, в которую хотят ее упрятать. Критики говорили свое, а Шукшин — свое.

Ощущая всю сложность многообразных проблем, которые порождает коллизия «деревня — город», Шукшин меньше всего склонен был эти проблемы упрощать. Напротив, скрытый пафос его простых рассказов — в утверждении сложности, а порой и неразрешимости конкретных казусов, возникающих в результате социальных сдвигов.

Едва ли не главная особенность дарования Шукшина, ощутимая всегда, каких бы он ни касался проблем, городских ли, деревенских ли — постоянное взаимопроникновение лирики и иронии, их сложное взаимное движение навстречу друг другу внутри едва ли не всякой ситуации, едва ли не каждого портрета, данного крупным планом — и в прозе и на экране. Даже самые шутливые, по внешности беззаботные его рассказы таят внутри себя взрывчатое, угрожающее противоречие между видимостью и сутью. Лаконизм, с которым эти рассказы написаны, открывает широкую перспективу воображению режиссера, решившегося перенести их на экран. Надо думать, именно эта перспектива, заманчивая и многообещающая, вызвала у Шукшина желание два фильма, один за другим, поставить способом прямой экранизации собственных новелл.

Так появились картины «Ваш сын и брат» и «Странные люди». В обеих этих картинах сам Шукшин не играл, хотя его актерское присутствие как бы предощущалось. Мы уже знали актера Шукшина, снимавшегося у других режиссеров, и мы часто улавливали шукшинскую интонацию у артистов, которые снимались в его фильмах. Шукшинские нотки угадывались и у Куравлева в комедии «Живет такой парень». В фильме же «Ваш сын и брат» эффект «скрытого присутствия» Шукшина особенно сильный: впечатление такое, будто Шукшин растворил себя во всех ролях, мужских и женских, старых и молодых, будто он затаился в подтексте каждой реплики, и самый ритм ее, окраска, звучание предопределены Шукшиным.

Отчасти, вероятно, так оно и было: то есть работа Шукшина с актерами стала более дотошной, настойчиво диктующей не только бытовую и психологическую правду ситуации, но и непременно — музыку фразы. И все же в фильме «Ваш сын и брат» смутно угадываемое присутствие Шукшина-актера объяснялось другой, более важной причиной. На самом-то деле угадывался не актер, угадывался автор. Фильм выражал Шукшина «всего»: Шукшина-писателя, Шукшина-артиста, Шукшина-режиссера. А это в свою очередь происходило потому, что тут впервые восторжествовала авторская воля: режиссер Шукшин заговорил собственным киноязыком.

В комедии «Живет такой парень» индивидуальность Шукшина проступила сильно и весело в оригинальной концепции героя и в построении сценария, эту концепцию выдвинувшего и утвердившего. Режиссерская же самобытность Шукшина отнюдь не полностью обнаружилась. Он еще не был вполне самостоятелен ни в мизансцене, ни в построении кадра, ни в монтаже. некоторые эпизоды (те же сны Пашки) воспринимались как вторичные. Пейзаж оставался фоном к действию, на большее пока не претендуя. Свет выполнял только свои прямые функции, не оказывая воздействия на атмосферу и построение кадра. Сравнительно скромные массовые сцены честно обслуживали сюжет, но тем и удовлетворялись. Истинно шукшинским по киноживописи я решился бы назвать в этом фильме только один эпизод — любовно и нежно снятый натюрморт бедного стола у старика и старухи, о котором уже упоминал.

Вторая лента Шукшина «Ваш сын и брат» тщательно настроена Шукшиным по камертону его собственной прозы. Тут режиссер Шукшин гораздо ближе к писателю Шукшину.

С точки зрения профессионализма, сноровки, приемов и ухваток мастерства второй фильм Шукшина как раз поэтому более уязвим, чем первый. Во всем построении картины «Ваш сын и брат» заметно пренебрежение правилами ремесла. Притягивая кинематограф к себе, Шукшин и как сценарист и как режиссер довольно равнодушно проходит мимо многих возможностей, которые не упустил бы опытный профессионал. Эта видимая его беззаботность спровоцировала опрометчивую статью талантливого и многоопытного критика М. Блеймана. Статья укоризненно называлась: «Режиссура — это профессия». М. Блейман упрекал Шукшина в том, что он-де сглаживает, опресняет свои новеллы, когда переносит их на экран, что в чтении эти новеллы звучат, каждая по отдельности, более сильно и резко, нежели в фильме.

Теперь уже ясно, что особенности кинематографической манеры Шукшина несколько запутали критика. Главная из этих не сразу понятых особенностей состояла в готовности Шукшина пренебречь целым во имя частного, в желании режиссера заставить некоторые частные подробности говорить громко — громче, еще громче! — жертвуя иной раз динамикой во имя статики, ему необходимой. Такие вызывающие решения Шукшин принимал скромно, без всякой бравады, никак не подчеркивая их новизну. Тем более нелепыми они казались: новаторство выступало под маской наивности. Но и на такое восприятие Шукшин шел сознательно. Ему не нужна была «пятерка по мастерству». Ему важно было выразить себя и свое.

С самого начала фильма образы природы вступают в кадр мощно и самостоятельно, как бы предупреждая, что скромными функциями фона довольствоваться больше не хотят. Шукшин снимал ледоход на широкой сибирской реке, сосульки, тающие под весенним солнцем, корову, жующую сено, лающую собачонку, поросенка, козлят, кошку... Он никуда не торопился и как будто вовсе не намеревался «завязывать сюжет». Он знай себе развертывал на экране весеннюю деревенскую сюиту. Три старушки сидели на завалинке и мирно беседовали. Разъяренная жена с поленом в руке встречала пьяного мужа. Девушки гуляли и пели на берегу реки, и Шукшин заставлял оператора Валерия Гинзбурга крупным планом показать их ноги в новеньких блестящих ботиках. Старик сидел, жмурясь на солнце, и блаженно покуривал, другие старики о чем-то рассуждали, еще одного старика тут же стриг де-

ревенский парикмахер, невдали выбивали ковры, чистили одежду... Жизнь шла как шла. И только после того, как Шукшин всласть налюбовался ее неспешным, обыденным и уютным ходом, он вдруг показывал нам Степана Воеводина. Лицо напряженное, усталое, на лоб надвинута сплюснутая кепка, шаг поспешный и неуверенный... В фонограмме, отчасти поясняя ситуацию, отчасти как бы посмеиваясь над ней, возникал мотив знакомой песни про бродягу, который бежал с Сахалина «звериной узкою тропой».

Кто хорошо знал рассказы Шукшина, тотчас догадывался, что видит Степку, чьим именем названа прекрасная новелла. Степку, который немного не досидел свой срок в заключении, бежал и за это должен будет еще несколько лет отсиживать. Новелла «Степка» в сценарии фильма «Ваш сын и брат» была, что называется, на живую нитку соединена с рассказами «Змеиный яд» и «Игнаха приехал».

Формально все эти новеллы вязались между собой только тем, что героями их были четверо братьев Воеводиных — Игнат, Степан, Максим и Василий, их сестра немая Верка, их отец, их мать. Сводя персонажей нескольких новелл в одну семью Воеводиных и скрепляя их отношения родственными узами, Шукшин полагал, что тем самым дает кинематографическому действию необходимую целостность. Впоследствии,

«Странные люди»



комментируя следующий свой фильм «Странные люди», который его очень разочаровал, Шукшин склонен был главную причину неудачи видеть в том, что картина откровенно разделена на три отдельные новеллы. «Опыт зрительских встреч с фильмом новеллистического построения,— рассуждал он тогда,— равен нулю. Мое предупреждение в титрах, что это «три рассказа», не сработало. Его пропустили, скользнули глазом — и забыли. Зритель настроился на определенную историю, на определенных людей. Но едва он привык к героям первой новеллы, приготовился вникнуть во все происходящее с ними, новелла кончилась. Это было неожиданностью. Так возникло раздражение. Пока он собрался с чувствами для нового знакомства — прошла добрая половина второй новеллы... Почему я не сделал всех этих «странных людей» жителями одной деревни? — казнился Шукшин. — Чего, казалось бы, проще: поселить их на одной улице?.. Не случайно трое героев из моих рассказов, абсолютно не связанных между собой — Степан, Игнат, Максим,— стали в кино родными братьями».

Все эти соображения Шукшина, на первый взгляд вполне резонные, думаю, идут мимо сути дела и не помогают понять ни природу успеха фильма «Ваш сын и брат», ни причину неудачи фильма «Странные люди». «Новеллистичность построения», хоть Шукшин и породнил между собой героев разных рассказов, в картине «Ваш сын и брат» тоже чувствуется очень сильно, и то обстоятельство, что в титрах она не объявлена, еще ничего не решает, все равно фильм отчетливо делится на самостоятельные «куски». После того, как отыграна великолепная новелла «Степка», и действие из деревни внезапной перебивкой переносится в город, в общежитие, где Максим читает письмо матери (ее голос звучит за кадром) о том, что нужен, мол, змеиный яд, зрителю сразу же приходится перестраиваться на совершенно новые условия игры.

Существенно даже не то, что меняется место действия. Куда существеннее другое: меняется интонация. Первая новелла фильма явила нам яркий характер, выразившийся в поступке почти невероятном, и последствия этого поступка будут трагические. Вторая новелла переключает нас в принципиально иную коллизию: в отличие от Степки Максим парень «правильный», разумный, и вся игра строится на том, что в городской жизни он ориентируется неуверенно, а жизнь эта встречает его свойственной городу быстрой деловитостью, сухостью, отчужденностью. И эта новелла снята по-своему выразительно. Но ее выразительность — из иного жанрового ряда, она выдержана в куда менее сильной эмоциональной тональности, не трагической, а комедийной. Поэтому переход к новой новелле не остается незамеченным. Фрагментарность существует и тут, но суть не в ней. Суть скорее всего в том, что эмоциональный толчок, удар, который наносит зрителям первая новелла, обладает силой, прокатывающейся через всю картину. Начало фильма «Ваш сын и брат» как бы эмоционально перекрывает и подчиняет себе все его дальнейшее развитие.

Звон колокола, в который Шукшин сразу же начинает бить, слышится до самого конца картины. Удары этого колокола мощно и долго гудят в сознании зрителей. Хотя — и это очень характерно для кинематографической манеры Шукшина — каждый удар медлителен, тяжел. Каждый удар — открытие целой темы.

Первая такая находка — тема немой Верки, которую в фильме «Ваш сын и брат» сыграла М. Грахова. Никогда еще немота не была такой красноречивой. Верка, которая, по словам ее отца, «любит всех, как дура», излучает сияние восхищения всем, что только видят ее глаза. Легкая, подвижная, она ничуть не страдает от немоты, более того, она вообще нисколько не ощущает своего несчастья. Напротив, она — самая счастливая на свете, и счастье выражено не только улыбкой Верки — летучей, быстрой, мгновенно озаряющей лицо и тотчас превращающей ее в красавицу, но и веселыми гримасками, детски беззаботными, и пританцовывающей походкой, и движениями рук, девически угловатыми, но ловкими, грациозными.

Перед нами — горе немоты, совершенно никак себя не сознающее, не чувствующее, горе, легко отвергнутое, сброшенное с плеч раз и навсегда. И нет никакого горя! Одно только ликующее сияние, одна только радость бытия!

Откуда что берется? Откуда это удивительное мироощущение, которое вдобавок еще столь щедро себя раздаривает? Ведь Верка своим несказанным светом делится и с сумрачным отцом — старик Воеводин как глянет на дочь, так и заулыбается,— и с матерью, и с соседями. Вот бежит за водой к колодцу, и светлое платьице мелькает вдали веселым огоньком, и всякий улыбнется ей вслед. Шукшин долго любуется Веркой. Достаточно долго, чтобы мы успели понять: ее счастье — это просто-напросто счастье быть среди своих. Немая Верка возникает тут как бы в противовес шукшинским говорунам и балагурам, вечно недовольным тем самым окружением, в котором Верка чувствует себя прекрасно. Тяготение к своим — к родному селу, к землякам, к природе — испытал ведь и невероятный Степка, потому-то и бежал из тюрьмы. Для Верки появление Степки обозначило момент окончательной завершенности мира, в котором она живет: только Степки ведь и недоставало, чтобы вся картина бытия обрела полноту идеальной гармонии. А Степка, поглядывая на немую сестру, улавливая ее ликование, всякий раз вспоминал, что кратковременное торжество, вызванное его приездом, очень скоро и неминуемо отзовется бедой. Но думать об этом ему не хотелось, он торопливо отворачивался от сестры и, значит, от близкого будущего, весь отдаваясь сиюминутной радости застолья...

Деревенское застолье, которое заняло почти целую часть всего фильма, тоже стало важнейшей находкой Шукшина и тоже обозначило начало темы, повторенной и развитой потом и в «Печках-лавочках» и в «Калине красной».

Что-то для Шукшина было тут чрезвычайно важно. Что-то заставляло его долго и внимательно разглядывать непритязательное современное пиршество, бутылки «светленькой» и «чернил», принесенные из сельпо, граненые стаканы, мелкие тарелки с щербатыми краями, неизбежную закусь — грубыми ломтями нарезанную колбасу, сероватое сало, соленые огурцы, помидоры, краюхи хлеба, наблюдать, как усаживаются за стол гости — одни привычно, нетерпеливо, с вожделением поглядывая на водочку и поспешая налить себе и соседям, другие — «культурно», с нарочитой медлительностью и церемонностью. Что-то понуждало Шукшина не упускать ни одной подробности: и как тесно садятся и как по-разному пьют, кто смачно крякая, кто болезненно морщась, кто стыдливо закрывая лицо рукавом... Что-то манило Шукшина следить, как после первых двух-трех опрокинутых стаканов застолье разбивается на осколки разрозненных, сбивчивых, шумных, неразборчивых разговоров и как вдруг — момент, важнейший для Шукшина! — в общем шуме возникает песня и сразу всех себе подчиняет.

Никогда, ни разу не позволил себе Шукшин,— хотя этого подсознательно ждешь, к этому приготовляешься — дать на такой гулянке волю песне красивой, старинной, редкостной, голосу чистому и сильному. Нет, не такие песни, вызывающие восторг фольклористов, звучат над его застольями, а — песни банальные, пьяные, испошленные. Вот захмелевший Степка старательно выводит блатную:

Прости мне, мать, за все мои поступки,
Что я порой не слушалась тебя...

Он поет громко, ни на кого не глядя, горестно опустив глаза, вкладывая всю душу в глупые слова и с величайшим чувством выводя примитивную мелодию. А все застолье замирает и замолкает. Его слушают. Камера скользит по лицам гостей — простые деревенские, задубевшие на ветру, грубоватые, будто топорами вырубленные черты. Шукшин напряженно ловит миг, когда песня овладевает столом, чтобы вдруг подметить и зафиксировать — что же? Тоску по красоте? Жажду общности? Да, все это мы угадываем в лицах, которые медленно, не останавливаясь, плывут мимо нас. Однако проницательная камера Шукшина улавливает и нечто куда более важное: власть поэзии, перед которой беззащитны и грубые лица и грубые нравы.

Пусть песня глупая, слова пустые, мелодия — дрянь, не в этом суть. Суть в том, что едва лишь песня начинает звучать, каждый от себя, своим воображением тотчас дополняет и на свой лад дорисовывает картины, которые она с собой приносит. Пока песня поется, все эти люди — другие. А кончилась песня, обор-

валась, и опять, не сразу и неохотно, в разных концах стола заговорили о разном, кто во что горазд, и обрывки разговоров, пойманные фонограммой,— все какие-то бестолковые, тусклые, прозаические.

Но вот женский голос снова завел, высоко и надрывно: «Глухой неведомой тайгою...» — теперь уже поют все. Поют долго. Поют самозабвенно — то есть буквально забывая себя, свое, стремительно уносясь из этой вот реальности, от этих пустых бутылок и тарелок с объедками в какие-то фантастические дали... Как только долгая песня кончилась, тотчас весело, разухабисто заиграла гармошка, и всех повело в пляс. Пляшут девки и парни, мужики и бабы, старики и старухи. Разбитные визгливые частушки подстегивают, подгоняют пляску, и кажется, весь мир сорвался с места, сдвинулся и опрометью бросился куда-то прочь, подальше, как можно дальше от опостылевших будничных очертаний.

И как бы силясь затормозить, остановить это стихийное движение, крупным планом возникает застывшее в напряжении лицо немой Верки. В ее широко раскрытых глазах — испуг. Ей, немой, дарована горькая привилегия безошибочных предчувствий. И вовсе некстати сейчас-то, когда вся жизнь бесшабашно закружилась в порыве неудержимого веселья, Верка — сквозь пляску — угадывает бесшумное приближение беды.

Беда возникает в будничном и унылом обличье деревенского милиционера. Тот даже и не входит в избу: неловко, не хочется ему омрачать праздник. Милиционер останавливается возле ворот, и Степка, увидев его, тоже буднично и неприметно выскальзывает из родительского дома навстречу собственной участи. Они вместе молча выходят из кадра — Степка и милиционер,— выходят под разгульные переборы гармони и под пронзительные выкрики частушек.

Милиционер, который не то что ведет Степку, а просто рядом с ним идет по деревенской улице, милиционер этот недоумевает, никак не может взять в толк, что же, собственно, со Степкой приключилось. «И все-таки,— говорит он,— я ни черта не понимаю: три месяца не досидеть и сбежать. Прости, но таких дураков я еще не видел». А Степка тоже не умеет объяснить ему свое поведение. Он только и может сказать: «Сбежал-то? А вот пройтись разок. Соскучился». Более того, Степка скорее всего думает о себе точно так же, как и милиционер. Сейчас, в эту минуту, величие собственного безрассудства и его озадачивает.

Алогизм Степкиной ситуации может быть отчасти разгадан лишь в том случае, если мы сумеем соотнести власть песни, только что гулявшей над застольем, с душой Степки, подвластной не разуму, но — тоске по чему-то лучшему, высшему, если почувствуем, как необыкновенны — и как вычурны! — бывают пути, выводящие героев Шукшина из прозы. Не могут они, любимцы Шукшина, одной только прозой жить, не вытерпливают!

Что же теперь-то?.. Милиционер, страдая не меньше Степки, с трудом оттаскивает плачущую и мычащую Верку от брата, выталкивает ее из сельсовета на улицу, под проливной дождь...

Конечно, в сравнении с кромешным горем немой Верки, с ее слезами и ее мычаньем история, рассказанная потом, сильного впечатления не производит. И, следуя за Максимом, который безуспешно мотается по Москве в поисках змеиного яда, мы еще долго не можем принять близко к сердцу ни его неудачи, ни его нарастающее раздражение против равнодушных фармацевтов. Неминуемо сбиваясь с ритма в этом переходе от одной новеллы к другой и неотвратимо теряя набранную фильмом высоту, Шукшин все же знает, куда клонит, и свои цели из виду не выпускает. Когда Максим приходит к брату Игнахе и вся городская жизнь Игнахи враз выстраивается перед нами заносчивой, высокомерной антитезой деревне, тогда оборванные нити вновь связываются, и Шукшин весело дает волю режиссерскому шутовству.

Он тут режиссирует с наглостью скомороха, не боясь ни преувеличений, ни шаржа. Жизнь Игнахи показана в совершенно неправдоподобной, немыслимой цельности: такая цельность может явиться только во сне. Такой слаженности, подогнанности, пригнанности друг к

другу всех подробностей в обыкновенной реальности, пожалуй, и не сыщешь. И вот ведь что интересно: быт Игнахи организован как будто по подсказке городской женщины из фильма «Живет такой парень», по тем самым стандартам эрзац-культуры, которые она восхваляла. Тут и тахта, и торшер, и «современные репродукции», и телевизор, и транзистор, и холодильник — весь обязательный и полный набор вещей, которые все вместе, вкупе образуют оптимистическое единство, чрезвычайно близкое к идеалу. А каков идеал, это мы узнаем чуть позже, когда Игнаха приедет на побывку в родную деревню и будет с упоением рассказывать о шестнадцати золотых статуях на выставке, возле фонтана «Дружба» — это самое прекрасное из всего, что он в Москве да и в жизни видывал.

Быстрыми, ехидными штрихами Шукшин открывает нам подоплеку блестящего, полированного оптимизма, которым светятся не только вещи, но и лица — горделивое, умиротворенно сытое лицо Игнахи и капризное хорошенькое личико его вздорной жены. В отличие от героев Шукшина, которые никогда не могут толком себя объяснить и неуверенно ориентируются по карте социальной действительности, Игнат Воеводин как раз прекрасно знает, чего хочет, и обладает исключительным даром учитывать в свою пользу все современные общественные условия. В городе он, как рыба в воде. Самодовольство Игнахи покоится на прочной основе «умения жить».

Такие вот персонажи, умеющие устраиваться, вообще-то сравнительно редко занимают внимание Шукшина, и если появляются в его прозе и на его экране, то только для того, чтобы по контрасту подчеркнуть всегдашнее — и душевное и практическое — неустройство любимых его героев.

Своего рода апогей этого откровенного противопоставления — вовсе уж шутейный, если не шутовской эпизод, когда Воеводин-отец настойчиво стравливает двух своих сыновей, Игнаху и Ваську. (В скобках скажу, что среди критических суждений по поводу фильма «Ваш сын и брат» самым удивительным, но по-своему симптоматичным был отзыв Н. Кладо, опубликованный в сборнике «Экран», 1966—1967. Автор сурово и даже брезгливо осуждал отсталые, косные взгляды Воеводина-отца, уверяя, что судьбы сыновей Воеводина предопределены и изломаны дурным воспитанием. Критик полагал, что Шукшин на все события фильма смотрит глазами Воеводина-отца, который внушил детям патриархальные — то есть плохие — понятия о нравственности, а Шукшин, мол, «по-доброму снисходителен к этой патриархальности. С ее позиций судит жизнь». И вообще Шукшин «призывает умиляться деревней»... Вся логика статьи, уныло слоняющаяся между «положительным» и «отрицательным», была точно так же неприменима к фильму Шукшина, как неприменима к поступку Степки Воеводина логика сельского милиционера... Что же касается пресловутой «патриархальности», то ведь обо всех ее изъянах мы узнавали от того же Шукшина. И кто, как не Шукшин, заставлял нас хохотать над стариком Воеводиным, не щадя ни седин его, ни убеждений, ни предубеждений?)

Между тем Воеводин-старший, прекрасно сыгранный В. Санаевым,— фигура чрезвычайно значительная во всем кинематографе Шукшина. Людей такого склада Шукшин просто и любовно называл «тружениками по убеждению». Санаев смог выразить в роли Ермолая Воеводина нечто в высшей степени для Шукшина важное: восприятие труда — пусть скромного, непритязательного, но каждодневного и осмысленного, когда тяжелого, а когда и радостного — как главного смысла человеческой жизни, как мощного истока всей поэзии народного бытия. И начатая тут Санаевым тема просквозила все дальнейшие фильмы Шукшина, светло и прозрачно завершившись в «Калине красной» образом Любы Байкаловой.

Приступая к работе с Санаевым, Шукшин тревожно и опасливо поглядывал на руки артиста: ему хотелось, чтобы руки Ермолая были «кряжистые, огрубевшие», у таких людей, говорил он, «с годами кожа дубеет». В фильме камера несколько раз фиксирует наше внимание на руках старика Воеводина: вроде бы спокойно лежат они на коленях, и не очень уж «кряжистые», а чувствуешь, как непривычно,

как несвойственно этим рукам даже минутное безделье.

То обстоятельство, что старик Воеводин не в силах разобраться, почему так несхоже сложились судьбы его сыновей, куда менее существенно для Шукшина, нежели уверенность, что трудом Ермолая Воеводина и других, подобных ему (имя им — легион), вся наша жизнь держится. Шукшинские «странные люди» могут прочерчивать, как беззаконные кометы, затейливые траектории движения сквозь жизнь только потому, что в самой-то сердцевине жизни прочно и неколебимо стоят вечные труженики, подобные Воеводину-старшему, и Шукшин видит этих нравственно сильных людей везде, и в селах и в городах.

Понятно, Шукшин готов — и рад! — посмеяться над тем, что житейская умудренность Ермолая Воеводина, увы, беспомощно пасует перед сложностью новых, незнаемых социальных ситуаций. Однако в комическом эпизоде, когда отец стравливает сыновей, желая, чтобы они померялись силами, таится вовсе не шуточный нравственный смысл: Ермолаю Воеводину чужда, непонятна и враждебна сила, способная лишь выставлять себя напоказ, играть собою, растрачивать себя во имя золоченых побрякушек и хрустальных кубков, которыми так гордится Игнаха, зато Ермолаю Воеводину душевно родственна, любезна его сердцу сила Васьки: сила работника.

Старику Воеводину смерть как хочется, чтобы деревенский Васька городского Игнаху поборол, положил на лопатки. Миролюбивый увалень Васька — силач, однако бороться с братом не желает, чем приводит отца в состояние крайней досады и раздражения. «Ну хотя в ухо стукнитесь, что ль»,— просит отец. Но Васька и в ухо Игната бить не хочет...

Этой уморительной сценке, происходящей на берегу широкой, задумчивой Катуни, предшествует в фильме длинный проход немой Верки по деревенской улице. Горе, которое причинила ей эскапада Степки, не то что забыто, оно сдвинуто в самую глубь души. А сейчас Игнаха привез сестре из города новое платье, она его сразу же надела и сразу помчалась показывать всем. Легкая, подвижная, быстрая, она ведь не хвастается, когда останавливается перед всяким, кого ни встретит, когда, кокетливо поворачиваясь, демонстрирует обновку всему селу: старикам, старухам, мальчишкам, девчонкам, парням, работающим на лесопилке. Она простонапросто от чистого сердца всем раздает свое счастье. Она и вообразить себе не может, что ее радость не доставит радости другим. Самое же удивительное состоит в том, что Верка не ошибается. Она бежит, летит, оставляя за собой улыбки — нежные и доброжелательные. Будто рассыпает все эти улыбки вдоль улицы.

В них-то и содержится самое сильное возражение всему образу жизни, усвоенному Игнахой, а заодно — и тем представлениям о красоте, которые Игнаха с Шурупчиком проповедуют.

В конечном-то счете главная тема фильма проступает именно как тема добра и красоты — не столько даже мнимой или подлинной, сколько — самопроизвольной или натужной, естественной или нарочно устроенной. Нескрываемое восхищение, с которым объектив оператора следит за немой девушкой, выражает авторское отношение к теме, столь многообразно и настоятельно проступающей и в прозе Шукшина. И при всех перебоях ритма, при всех спадах напряжения, свойственных картине «Ваш сын и брат», она все же этой главной теме полностью подчинена, ею скреплена и ее силой одолевает, превозмогает фрагментарность постройки.

Фильм «Странные люди» такой внутренней целостности лишен. Его тема как будто заявлена в самом названии, но герои трех новелл — «Чудик», «Миль пардон, мадам!» (в фильме этот рассказ назван иначе — «Роковой выстрел») и «Думы» — слишком разными «странностями» наделены, и, соответственно, автор к ним относится по-разному. Три портрета, поданные то с откровенным сочувствием (как Васька-Чудик, которого мягко и обаятельно сыграл С. Никоненко), то с иронией (как Бронька, возбужденно и нервно сыгранный Е. Лебедевым), то и с сочувствием и с иронией сразу (как Матвей Рязанцев в горестно-суровом исполнении В. Санаева), никак не склады-

ваются в триптих. Новелла «Чудик» поставлена с тихим и вкрадчивым чеховским реализмом, и то обстоятельство, что герой оказывается возле чеховского дома-музея в Ялте, выглядит по-своему знаменательным. Бронька увиден сквозь линзу гротеска, насмешливого и уничижительного. Новелла «Думы» приносит с собой средства выразительности, подсказанные поэтическим кинематографом наших дней.

В прозе Шукшина мы легко обнаружим все эти — да и другие — стилистические пласты. Интонация меняется неуловимо, и читатель, переходя от новеллы к новелле, сам того не замечая, настраивается на волну, которую предлагает автор. Возможно, такая способность переходить вслед за автором из одного регистра в другой, обнаружила бы себя и в восприятии фильма, если бы... Если бы Шукшин не приложил слишком больших и слишком заметных усилий, чтобы добиться впечатления стилистического единства там, где его нет и не может быть, если бы он не старался представить эти «три рассказа» как нечто цельное, тяготеющее к общности средств выразительности. Но он старался. И голос автора за кадром и песни, звучащие за кадром же — почти независимо от того, что в кадре происходит,— все это результат стараний, по-видимому, все же напрасных, влекущих за собой неизбежные утраты в каждой почти новелле.

«Печки-лавочки»



Как ни остро, как ни колоритно играет фантастического вруна Броньку Евгений Лебедев, его дикое, оголтело-лживое повествование о «покушении на Гитлера» обретает в новелле «Роковой выстрел» оттенок театральной подчеркнутости, и Бронька тут слишком откровенно рвется на просцениум, иначе говоря — выходит на первый план, оставляя за спиной всю конкретность житейской коллизии, неуловимо меняя ее смысл. Шукшинский Бронька Пупков — мужичонка жалкий, бедолага, сам себя потерял и «брешет», чтобы хоть на какой-то короткий срок (пока верят брехне) вернуть себе смутное подобие мужского достоинства. Евгений Лебедев сыграл нечто иное — разгул неудержимой фантазии, упоение брехней, деревенскую хлестаковщину, поспешную и суетливую. Броньке—Лебедеву понадобилась эффектная шляпчонка, оказалась нужна возбужденная жестикуляция. Бронькина ложь словно бы не имеет отношения к тому, что жизнь Броньки Пупкова не задалась, не получилась, пропала зря.

А в заключительной новелле «Думы» тема человеческой судьбы волей Шукшина и силой игры Санаева вновь становится доминирующей, и жаль, что с предыдущей новеллой она не соотнесена — хотя бы по контрасту, который тут напрашивается. Матвей Рязанцев, каким показал его Санаев, жил и красиво и достойно. Тем острее звучит мотив подступающей к нему старости, невозможности свыкнуться и примириться с мыслью о неизбежности смерти. Но оптимистические резоны, которые Шукшин вынужден был выдвинуть против тревог и тоски Матвея, прозвучали совсем неубедительно, и вдохновенный юноша-скульптор Колька вместе со своим наставником, учителем Вениамином Захаровичем, многое теряют в сравнении с бесшабашным гармонистом, который в одноименном рассказе Матвею спать не давал...

И хотя многое — по частностям — удалось режиссеру, тем не менее сам Шукшин не зря считал фильм «Странные люди» своей режиссерской неудачей.

Начиная работу над следующей картиной, он сделал для себя некоторые выводы и принял ответственные решения. Вместо экранизации своих новелл он теперь вознамерился снимать фильм по оригинальному сценарию. И сам отважился сыграть в этом фильме главную роль. С этого момента (и в результате двух этих решений) кинематограф Шукшина заметно изменился.

●

Выражение «Печки-лавочки» ничего не обозначает и уже по одной этой причине ни на какой язык не может быть переведено. «Печки-лавочки» — понятие смутное, в нем выражены одновременно и веселое недоумение перед лицом чрезвычайно запутанных жизненных обстоятельств, и готовность им безропотно подчиниться, и тем не менее способность их превозмочь. Это формула из лексикона сельского балагура, которая применяется тогда, когда ничего определенного по поводу происшедшего сказать нельзя, кроме только того, что оно, происшедшее, удивляет, озадачивает: «такие вот печки-лавочки». С одной стороны, вроде как «сам черт не разберет», а с другой стороны — «всякое бывает».

Слова о «печках-лавочках» могли бы эмоционально завершать всякую новеллу Шукшина. Они естественно озаглавили фильм, которым Шукшин, в отличие от всех предыдущих, был доволен.

В «Печках-лавочках» некоторые мотивы предыдущих фильмов Шукшина подхвачены и усилены. Сделано это откровенно, и кажется даже, что с вызовом. Картину опять начинают деревенские кадры — Иван Расторгуев, которого играет Шукшин, косит траву. Крупный план: напряженное, упрямое лицо, капли пота на лбу, ворот полосатой рубахи расстегнут. Общий план: широкая панорама лугов, сидит в траве женщина, домовитая, спокойная, с нею рядом мужчина ритмично размахивает косой. Вдали видна все та же красавица Катунь. Идут по реке плоты, и плотогоны зычно перекликаются с эхом. Перебивка: две девочки мирно спят в одной постельке. Все эти кадры омыты спокойствием: в них — тишина. На короткое мгновение крупным планом возникает лицо Нюры — Л. Федосеевой, круглое, тихое, красивое. А затем сразу же мощно

вступает в фильм уже знакомая нам тема деревенского застолья.

Повод для пиршества на этот раз необычайный: тракторист Иван Расторгуев с женой своей Нюрой отправляется в Крым, на курорт! Само по себе событие это, конечно, из ряда вон выходящее. От Алтая до Черного моря — многие тысячи верст. И не то удивительно, что передового тракториста Ивана Расторгуева наградили путевкой в крымский санаторий, а то удивительно, что он такую награду принял. Шутка ли, впервые в жизни отправиться за тридевять земель, и для чего? Для того, чтобы месяц нагишом валяться на пляже? Все, что сопряжено с этой идеей, вполне обыденной для городского жителя, идет решительно вразрез с психологией крестьянина, еще недавно совершенно невмещавшей в себя не только понятия «пляж» или «курорт», но и понятие «отпуск».

Деревня — не отпускала, и отдых деревня понимала на свой лад. От века знали, отдых — гулянка для молодежи, сон для старших. Поездка на морской курорт в обычном, прежнем контексте деревенской жизни ничуть не менее феноменальна, чем полет на Луну. Шукшин-то понимал это прекрасно. Он сумел и нас заставить это почувствовать и прочувствовать — прежде всего через поведение Ивана Расторгуева.

Иван Расторгуев до крайности встревожен поступком, на который отважился и все последствия которого заранее учесть невозможно. Рисковый мужик, он пребывает в начале фильма в крайнем напряжении, хотя всем своим видом силится показать, что спокоен, едет и едет, дело обычное, ничего особенного. Нюра, жена, та откровенно робеет перед небывалыми перспективами, которые ей открываются. Просто испугана. А отступать-то уже поздно! И кроме того, Нюра слишком хорошо знает своего мужа: зарвался Иван, сам понимает, зарвался, но ведь потому-то и не отступит, такой уж характер поганый!

Смятение, которое написано на добром, открытом и покорном лице Нюры, заметно все же и на лице Ивана; вид у него такой, будто не на курорт, а на фронт собрался. Мысленно он навеки прощается с деревней, со всем своим миром. Сквозь наплыв его чувств и возникают перед нами кадры застолья, которое идет своим чередом, своим выверенным, отработанным ходом, это ритуал, который все уравнивает: именины, крестины, свадьбы, похороны, встречи и проводы. И снова режиссер Шукшин влюбленно и неотрывно, и крупными и средними планами показывает нам крестьянские лица, просветленные и одухотворенные силой песни.

Но вдруг камера сдвигается в сторону, и мы видим старого-престарого старика. Ему тысяча лет. Он сидит на табурете один, высокий и прямой, на фоне беленой стены, слушает. Лицо его не выражает ничего, кроме старости, кроме грусти ушедших десятилетий, которые впечатались глубокими морщинами и в лоб и в щеки и смотрят прямо перед собой тусклыми запавшими глазами из-под седых взлохмаченных бровей. Большие грубые руки старика покойно лежат на коленях, и этими руками, их тяжелой недвижностью загадочно и внятно напоминают о себе земля, которую они обрабатывали, соха, которую они вели. Прошлое, дряхлое, но еще живое, немощное, но независимое, слушает — то ли внимательно, то ли безразлично — нынешние песни.

Такие вот внезапные, сразу и навсегда врезающиеся в память кадры возникали в фильмах Шукшина как будто в стороне от их главного движения, поодаль от сюжета. Логике сценария этот старик не нужен. Полноте жизни, естественности дыхания фильма он абсолютно необходим.

Способность Шукшина улавливать и вдруг выдвигать вперед образы, по отношению к проблематике и сюжету как будто посторонние, запредельные, как раз и придавала его картинам привкус подлинности. Он умел — и часто — распахивать настежь двери, выводящие из коридора, обусловленного сюжетом, прямо на простор никак не организованного своеволия правды. Точно так же умел он подчас нарушать — во имя все той же правды — и размеренный темп действия. В «Печках-лавочках» застолье занимает столько времени, что кажется даже, будто Шукшин вообще

больше ничего, кроме гулянки, снимать не намерен. Не отрывался бы он вовек от этой натуры, такой простой и такой многозначной, от этого разброда пьяноватых речей, от этих раздольных песен, от этих неутомимо приплясывающих ног... И все же пора, пора! Уже и гулянка выкатилась из тесной избы на волю, на пригорок у самой реки, уже под открытым небом продолжается пляс, а Ивану Расторгуеву с Нюрой пришло время уезжать.

Кто он, Иван Расторгуев, чье путешествие начинается, в чьи волнения и причуды нам предложено вникнуть, чьи «закидоны» и чью простоту нам предстоит понять и оценить по достоинству? Снова один из тех любимцев Шукшина, у которых мозги набекрень, которые так ловко умеют придуриваться, то дико хвастаясь, то дико прибедняясь, по-скоморошьи менять личины, скрывая истинное свое лицо? Снова и балагур, и фантазер, и мастер подначки, способный всякого разыграть, но не способный предвидеть ближайшие собственные поступки? Снова человек, чьи взаимоотношения с реальностью вдвойне усложнены: во-первых, его непомерно большими претензиями, ранимостью и обидчивостью, во-вторых, неумением применяться к меняющимся обстоятельствам? Да, все эти непременные — и неудобные! — свойства, увы, при нем. Однако в «Печках-лавочках» Шукшин позаботился еще и о том, чтобы мы почувствовали в Иване Расторгуеве прекрасного работника.

Как он достиг этой цели, трудно сказать: мы ведь и не увидели даже Расторгуева на тракторе, видели только, что косит — мастерски, азартно и мерно. И все же чисто актерскими средствами, повадкой, пластикой, внутренним достоинством, которое остается при Иване всегда, Шукшин сумел отрекомендовать нам героя фильма так, что усомниться в его трудовых доблестях невозможно. Что бы он ни выкомаривал и в какие бы немыслимые коллизии ни попадал, перед нами — трудящийся человек, мастер, знающий себе цену. В данном-то конкретном случае многие завихрения Ивана Расторгуева вызваны как раз ощущением собственной социальной ценности, проверенным, устойчивым, но и неизбежно преувеличенным.

Этот феномен, к слову сказать, всегда занимал Шукшина: он видел тут противоречие болезненное и взрывчатое. Труженики, которые злобятся на бездельников, умельцы, которые чувствуют себя выше неумек, приковывали к себе его встревоженное внимание точно так же, как и убежденные лодыри, вроде другого Ивана, Ваньки из рассказа «В профиль и анфас», вообще не желающего работать — «конь тоже работает», а ему, видите ли, «чего-то другого надо», сам не знает чего. Шукшин ощущал какое-то неблагополучие в противоестественно усложнившемся и странно изменившемся отношении к труду. Резко акцентируя свойственное Ивану Расторгуеву самосознание труженика, Шукшин не упускал из виду и заносчивость, сопутствующую такому самосознанию. И сразу же затевал вокруг самонадеянности Ивана Расторгуева насмешливую игру.

Как только Иван и Нюра оказывались в обыкновенном купе железнодорожного вагона, на них тотчас бросалась в атаку совершенно незнакомая жизнь. Из той «тысячи мелочей», которые таились в ее загадочном универмаге, Шукшин выбрал первую попавшуюся, самую пустяшную, но выяснялось, что и такая ерунда — она тоже обладает большой провоцирующей силой. Проводник требует два рубля за постели: во-первых, трата вовсе непредвиденная, во-вторых, деньги-то у Нюры где? Деньги — в чулке, и чтобы их достать, приходится задирать юбку... Этот маленький эпизод задел самолюбие Ивана, он стал куражиться перед случайным попутчиком, сперва, как водится, прибедняясь — мол, мы, деревенские, темнота, не знаем ничего, что с нас взять!.. — а как только попутчик принял его самоуничижение всерьез и начал — со своей-то городской высоты — посмеиваться над деревенскими, сидели бы, дескать, дома, Иван тотчас же вызверился, затеял ссору, потребовал, чтобы попутчик «не тыкал», чтобы он «поганые ухмылочки-то не строил» и даже пригрозил яростно: «Пойдешь пешком! По шпалам!» В этот миг скулы Ивана сведены злобой, глаза побелели от гнева, он говорит запальчивым шепотом, кажется, что вот-вот сорвется на крик. Нюра — в ужасе.

Критик Ю. Ханютин, комментируя этот эпизод, заметил: «Уж какая там патриархальность, здесь чуть ли не Достоевский вылезает!» Достоевский, положим, тут ни в чем не замешан, что же касается пресловутой «патриархальности», то Ханютин прав: в «Печках-лавочках» она не участвует, во всяком случае, Иван Расторгуев от нее далеко ушел. Шукшин недаром дал своему герою хороший, новенький городской костюм, который на нем сидит прекрасно, недаром позаботился о том, чтобы рубашка Ивана Расторгуева сияла ослепительной белизной, чтобы галстук был завязан и скромно и красиво: знай наших! Весь внешний облик тракториста на отдыхе демонстрирует заявку на равенство с горожанами — без всякого подобострастия и без всякой склонности перед городом стыдливо потупиться. Напротив, идея необходимого равенства деревни и города настойчиво утверждается и приключениями Ивана и размышлениями его. Всякий раз, когда он говорит о деревне серьезно и ответственно — такую возможность Шукшин ему предоставляет не однажды, — мы убеждаемся, что Иван озабочен сугубо современными и остроактуальными проблемами (как платят за труд в колхозах, почему молодежь уезжает из деревни в город, почему сельская учительница живет хуже, чем он, тракторист) и что взгляды у него отнюдь не патриархальные.

Новизна, однако, выкидывает такие неожиданные коленца, что даже самонадеянный Иван теряется. Самая сильная эмоциональная встряска связана с появлением в купе наглого поездного вора. Жулик, которого вальяжно и приветливо сыграл Г. Бурков, выдает себя за конструктора. Что он там плетет про свое изобретение — не суть важно. Другое важно и в высшей степени симптоматично для героев Шукшина вообще, для Ивана Расторгуева, в частности. Живущие в быстрый век величайших научных открытий и потому пребывающие в состоянии полной готовности во что угодно поверить (как не поверить, если люди на Луну летают, сердца пересаживают, если реально, въявь существуют не только трактора, но и телевизоры, не только комбайны, но и компьютеры?!), они собственное свое воображение постоянно настраивают на волну НТР. Их проще всего убедить в том, что может быть в принципе объяснено прогрессом науки и техники, ибо именно от науки и техники они приучены ждать чудес. Иван Расторгуев, конечно же, легче поверит в ученого, создавшего поезд, который по воздуху, без всякого моста, перепрыгивает через реки (такова идея «конструктора»), нежели примет всерьез профессора, собирающего народные речения и песни. Потому-то мнимый конструктор так легко завоевывает его доверие, а настоящий ученый ему подозрителен. И хотя, конечно, тут работает и более простая, более грубая механика: обжегшись на молоке, Иван дует на воду (зная уже, что «конструктор» оказался вором, за которым гонится милиция, Иван теперь всякого подозревает), тем не менее идея летающего поезда легче укладывается в сознании тракториста, нежели идея изучения фольклора.

Надо, впрочем, сказать, что вся фольклорная тема, импозантно представленная профессором, которого сыграл В. Санаев, и еще одним, тоже ученым, которого сыграл З. Гердт, наименее удалась в «Печках-лавочках». Причины неудачи обнажает эмоционально близкий этой теме и смыслово с нею связанный эпизод, когда в поезде, в соседнем купе, некий молодой «бард» поет под гитару слащавую песню о России, волнующую Ивана Расторгуева чуть не до слез. Такие вот умилительные мотивы были неорганичны для Шукшина, недаром он сам тотчас же и тут же их пародировал, ехидно выводя на посмешище столичных любителей деревенской старины, коллекционирующих самовары, часы с кукушками, иконы, отпускающих себе допетровские длинные бороды.

Но в полемике против поверхностного, своекорыстного и высокомерного отношения к «патриархальной» старине Шукшин иной раз несколько прямолинейно выдвигал принцип подлинно творческого ее восприятия. Вот тут-то и вступали в его фильмы такие неубедительные персонажи, как молодой резчик по дереву в фильме «Странные люди» (новелла «Думы»), пытающийся создать скульптурный портрет Степана Разина, или как вышеупомянутый

«бард», или даже как сам профессор, почтенный фольклорист, наделенный многими добродетелями, но все же слащавый. Побочные, назидательные мотивы, случалось, мешали Шукшину.

И в «Печках-лавочках» отчетливо чувствовался некоторый эмоциональный сбой, как только действие переносилось в чересчур большую, слишком роскошную московскую квартиру профессора. Тут все было похоже, но приблизительно, более или менее возможно, но не обязательно. Эти сценки шли в тональности сравнительно спокойной, при нормальной комнатной температуре. А все же курьезный, почти анекдотический, поданный как эстрадный номер эпизод «конструктора по железным дорогам с авиационным уклоном» воспринимался как более достоверный, вот ведь что удивительно! Мы всему верили — и сытым, благодушно-ленивым, покровительственным интонациям Г. Буркова, и застенчивому восторгу, с которым Нюра — Л. Федосеева, конфузясь, принимала и мерила дареную кофточку, и той радости легкого, приятного общения с «конструктором», которую испытывал Иван: он ведь в этот момент не только «конструктора» уважал, он чувствовал, что и его уважают, что вот — ученый человек, изобретатель, а с ним наравне, и, значит, и другие его уважат, а коли так, то вся его отчаянная затея может очень даже хорошо, прекрасно обернуться! И затем, много дальше, когда Иван и Нюра оказывались в Крыму, и Иван вдруг пускался вприсядку перед двумя горделивыми беломраморными львами Воронцовского дворца, когда разыгрывался опять же совершенно анекдотический сюжет с главным врачом санатория, который, само собой ясно, не мог принять по одной путевке и мужа и жену, а Иван никак не мог взять в толк, почему врач отказывает (и возьмет ли взятку, и сколько давать, и как давать?) — вся эта вздорная, дурацкая коллизия опять казалась неоспоримо подлинной, единственно возможной.

Ибо вот в таких, нелепых по внешности, несуразных, гиперболически утрированных столкновениях с трудно постижимой реальностью д р у г о й жизни, фантастическое устройство которой мешало сметливому, умному, находчивому Ивану Расторгуеву отличить жулика от честного изобретателя и честного медика от жулика, бойко шутя и весело играя, высказывала себя главная тема произведения. Сквозь весь этот вздор прорывалась мысль о том, что Иван Расторгуев не только имеет право на фантастическую д р у г у ю жизнь, но и о том, что он в силах и способен это право реализовать, осуществить.

Смейтесь, коли хотите, над широченными длинными трусами, которые нелепо болтаются вокруг сухих, костистых ног Ивана, шагающего по гальке мимо загорелых курортников, мимо дам в красивых купальниках и мужчин в импортных плавках! Смейтесь, коли хотите, над Нюрой, которая все никак не осмелится раздеться на пляже. Смейтесь! А все-таки вы не можете не заметить улыбку тихого счастья на ее лице. Не можете не понять, что счастье Нюры завоевал — для нее! — ее мужик, мужчина, муж. Он тут — победитель, Иван Расторгуев.

Улыбка Нюры многое означает. Нюра как бы сама себе говорит: «А мой-то — всех лучше!» Хоть и поганый характер, хоть и намучаешься с ним, все же только он один может этакое задумать и этакое осуществить! А Иван, совершивший целую серию подвигов (которые в глазах горожанина ничего не значат, подумаешь, какое дело: купил билеты, сел с женой в поезд и, с одной пересадкой, приехал в Крым), Иван теперь никого не задирает, ни к кому не вяжется, не прибедняется и не хвастается. Он тут, на пляже спокоен и равен самому себе. Что задумал, то и сделал.

И хотя его одиссея была уморительно смешной, все же вы с уважением взглянете на него, когда после панорамы крымского пляжа мгновенной перебивкой режиссер покажет нам вспаханное поле на Алтае и на краю этого огромного поля, как на краю земного шара, вы снова увидите Ивана. Он сидит босой, докуривает сигарету, сумрачно думает о чем-то своем. Ветер разметывает его непокорные волосы. Потом Иван вдруг поднимает глаза, встречается с нами взглядом и говорит веско и просто: «Ну все... конец, ребята».

●

Все прежние фильмы Шукшина, когда появилась «Калина красная», обрели новое значение и новый смысл. Они, предыдущие и предшествующие, во всей их неуравновешенности, во всей характерной для них сбивчивости ритмов, то полных энергии, то расслабленных, стали восприниматься как серия киноэскизов к «Калине красной», самой сильной и наиболее зрелой работе, после которой жизнь автора оборвалась.

Редакция журнала «Искусство кино» напечатала мою статью о «Калине красной» в июне 1974 года, и Шукшин успел ее прочесть. Повторно анализироватьфильм не стану, поскольку мое восприятие вещи в целом не изменилось.

Зрители же встретили фильм восторженно, в прокате он имел сенсационный успех, неделями не сходил с экрана, да и поныне то тут, то там демонстрируется повторно. Конечно, не обошлось без недоумений, без возражений — иногда и очень сердитых. «Рецидивиста воспели!» — негодовал один. «Мне обидно, — писал другой, — что мой земляк В. Шукшин посвятил свою новую картину миру преступников, которых справедливо осуждают и презирают советские люди». Автор этого письма, присланного в «Советский экран», рекомендовал Шукшину поставить фильм по повести В. Чивилихина «Серебряные рельсы». А были и такие, например, любопытные признания: фильм «оставляет очень неприятный, тяжелый осадок, не хочешь думать о нем, а думаешь»...

Преобладали, впрочем, письма благодарные, счастливые. Нескончаемым потоком шли они в редакции газет и журналов. И на страницах газет и журналов появлялись одна за другой рецензии на «Калину красную».

Откровенно сказать, многие рецензии, хотя и хвалебные, удивляли меня до крайности. Будто сговорившись, критики сперва уподобляли фильм Шукшина народной песне, то ли спетой, то ли недопетой. Одна статья называлась: «Экраном пропетая песня». Другая: «Неспетая песня Егора Прокудина». Критик «Литературной газеты» не сомневался: каждый, кто посмотрит фильм, непременно «будет сравнивать его с песней, пропетой искренне и трепетно».

К счастью, вокальный этап анализа «Калины красной» не был продолжительным. Вслед за статьями, сочинявшимися «от названия» (название песенное, стало быть, вся поэтика песенная), стали публиковаться высказывания куда более обдуманные и зрелые. Но тут-то и обнаружилось, что фильм не всем критикам пришелся по вкусу. Редакция журнала «Вопросы литературы» очень своевременно и разумно поступила, когда устроила обсуждение «Калины красной» за «круглым столом» с участием автора фильма. В этой беседе были впервые внятно сформулированы некоторые претензии, доныне вибрирующие в спорах об искусстве Шукшина в целом и о его последней ленте в частности.

Позднее, после смерти Шукшина, возникла гипотеза, будто полемика, возбуждаемая его произведениями, самим автором заранее предусматривалась, чуть ли не сознательно программировалась. Шукшин-де имел в виду не «дублирующее эхо, но ответное размышление, порою полемическое». Мол, вообще все его рассказы и фильмы «не что иное, как «приглашение к разговору»: у него «не было готовых ответов, а были тревожные вопросы».

Однако искусство, которое до времени держит за пазухой «готовые ответы» и в момент развязки их громогласно оглашает, очень редко (хотя и такое случается) бывает настоящим искусством. И в данном-то аспекте Шукшин вовсе не исключителен, ничуть не оригинален. Начиная очередной рассказ или затевая новый фильм, Шукшин, мне кажется, никогда не намеревался «открыть дискуссию». Побуждение развязать спор на злободневную тему и вызвать полемику его не увлекало хотя бы уже потому, что «тревожные вопросы», волновавшие Шукшина, ни диспутами, ни спорами не могут быть разрешены. Не во имя утилитарно и элементарно понимаемой общественной пользы (поставил «вопрос», поспорили, обсудили, решили, как теперь быть...) он работал. Ему хотелось, и это-то право он во всяком случае заслужил, чтобы к его прозе и к его фильмам подходили с другими критериями.

Заканчивая упомянутый разговор за «круглым столом», Шукшин откровенно и просто сказал:

«Я с волнением и внимательно следил за ходом мысли тех, кто нашел фильм произведением искусства. Я должен перешагнуть через стыд и неловкость и сказать, что мне это крайне дорого и важно. Тогда это другая мера отсчета и весь отсчет — в другую сторону».

Как о высоком создании искусства говорили о картине Л. Аннинский, Г. Бакланов, С. Залыгин, В. Кисунько.

К сожалению, не все ораторы, выступавшие за тем «круглым столом», согласились применять такую «меру отсчета» и анализировать фильм Шукшина по законам, им самим над собою поставленным. Некоторые упреки, высказанные тогда, можно и не вспоминать, они сами собой отпали. Но видно и другое: видно, что возражения, впервые в присутствии автора произнесенные прямо, сформулированные тогда откровенно и просто, повторяются поныне, только в более уклончивой форме. Вот почему есть прямой смысл обратиться к первоисточнику, к свободному и непосредственному разговору за «круглым столом».

Критики Б. Рунин и В. Баранов, а с ними вместе поэт К. Ванщенкин утверждали, что в «Калине красной» Шукшин-актер подмял

«Калина красная»



под себя Шукшина-режиссера. В результате же отдельно взятая фигура героя, Егора Прокудина, получилась сильная, впечатляющая, но картина в целом вышла неубедительная. Фильм то пытается подняться до высокой трагедии, то срывается либо в мелодраму, либо в довольно вульгарное шутовство, то претендует на серьезное осмысление человеческой судьбы, то вдруг отдает дань дешевой «блатной» романтике и внешней занимательности детектива. Неподдельная лирика уступает место сентиментальности, даже слащавости.

Некоторые полемические удары наносились без промаха: в «Калине красной» и правда есть, по-моему, два-три слабых эпизода (воровская «малина», прокудинский «бордельеро»). Однако самые существенные претензии, которые обосновывались обстоятельно, логично и социологично, живая реальность фильма сбрасывала, опровергала. Что делать! Капризная природа искусства иногда перебарывает — играючи, легко — самые дельные, резонные, стократно проверенные соображения. Сто раз они безошибочно применялись и подтверждались, а в сто первый раз вдруг не подошли, не пригодились!

Взять хотя бы пресловутые березки: на них особенно рьяно и горячо нападали. Даже иные приверженцы фильма готовы были, скрепя сердце, признать оплошность Шукшина и согласиться, что разговоры Егора Прокудина с березками слащавы, «олеографичны», что это — не лирика, а, по выражению Б. Рунина, «широковещательная декламация», да еще, увы, несколько раз опрометчиво повторенная. К. Ваншенкин утверждал, будто в этих эпизодах Шукшину изменяет вкус. Л. Аннинский попытался довольно странным образом взять березки под защиту. Шукшин-де, говорил Аннинский, и сам прекрасно видит «патентованную олеографичность» русских березок, к которым «прислоняется его герой». Но Шукшин вводит в фильм такой сомнительный мотив с определенным умыслом: дает нам понять, что все вокруг Егора — «ложно, мнимо, коварно», что для Егора нигде нет «органической среды, действительно родного места».

Все аргументы и обвинения и защиты исходили из незыблемой и вообще, абстрактно говоря, вполне обоснованной уверенности, что березки, поданные как привычный знак русской красоты и как непременный образ самой России, — избитый штамп, старое, стертое клише, которое (да еще после возникновения торговой фирмы «Березка») настоящий художник, памятуя о «сувенирности», не смеет применять. Но истина конкретна. И Шукшин безбоязненно пошел на риск, навстречу «олеографии» вовсе не для того, чтобы, посмеиваясь над березками, подчеркнуть неприкаянность Прокудина и уверить нас, будто Егору некуда главу преклонить, будто он только с одной этой «ложной и мнимой» сувенирной красой безуспешно пытается породниться.

Наоборот, Шукшин осмелился вернуть скромным березкам их первоначальное значение, смыть с березок налет привычной и опошленной красивости, стереть с них следы захватанности, сальные отпечатки чужих бесцеремонных прикосновений. Шукшин-прозаик, Шукшин-режиссер и Шукшин-актер соединили свои усилия для того, чтобы Егор Прокудин заговорил с березками так, будто никто и никогда прежде красоты этих березок не видывал, не замечал и родства с ними не чувствовал. В разговорах Егора Прокудина с его «подружками» все подлинно, а не мнимо, естественно, а не ложно. Тут не коварство, тут наивность. Когда Егор, войдя в березовую рощицу, шагая по шуршащей прелой прошлогодней листве, мимо сероватых пластов еще не стаявшего снега, глядит вверх, где на ветке, насупившись, сидит ворона, когда он заговаривает с березками, а вороны, каркая над его бедовой головой, вмешиваются в разговор, никакого привкуса «олеографии» я не ощущаю. Олеографии нет. Она исчезла, растворилась без остатка в печали и поэзии кадра, созданного Шукшиным.

Вспомним-ка песни, которые звучали на гулянках в картинах «Ваш сын и брат», «Печки-лавочки», запетые, тысячекратно измятые пьяными голосами, даже пошлые. Шукшин, однако, и тогда настойчиво возвращал им красоту, омывал их такой самозабвенной подлинностью

чувства, что мы забывали и о бездарности текста и о замызганности примитивных мелодий. Мне довелось видеть в талантливой постановке львовского молодежного театра Дворца культуры железнодорожников повесть-сказку В. Шукшина «Точка зрения». Молодые режиссеры студенческого коллектива «Гаудеамус» Б. Озеров и М. Силяев сумели заново открыть высокую поэзию даже в песне, которую давным-давно ни один трезвый человек всерьез не принимает, которая стала чуть ли не символом тупого, дикого пьяного разгула. В их спектакле на удивление чисто, серьезно, проникновенно пели: «Шумел камыш, деревья гнулись, а ночка темная была...» Хотите верьте, хотите нет, зрительный зал замер — взволнованный, встревоженный, задетый за живое...

И разве не так (в принципе!) поступает сам Шукшин в «Калине красной», когда Люба Байкалова у него тихо поет: «Сорвала я цветок полевой, приколола на кофточку белую»... Простодушие, искренность, первозданная нежность — вот средства, с помощью которых Шукшин мгновенно отменяет «олеографию» и превращает ее в поэзию.

Точно так же обошелся Шукшин и с «Неизвестной» Крамского. Конечно, первое, что приходит в голову, когда видишь на груди у Любы Байкаловой большую брошку, с которой глядит на нас «Неизвестная», вполне можно определить словами критика Василия Кисунько: «превращенный в олеографию шедевр Крамского». Кисунько тогда говорил, и справедливо, что Шукшин «ненавидит «олеографическое» отношение к истории России, ее культуре». Весь эпизод клубной самодеятельности, «парад манекенов, плывущих под сусальную песню», демонстрирует — тут В. Кисунько на сто процентов прав — тревогу и неприязнь, которую внушает Шукшину «опасность лубочно-парадного отношения к жизни, к истории, к культуре, к народу». Но с Крамским-то дело обстоит совсем иначе. «Неизвестной» Шукшин любуется и нас заставляет ею любоваться! Опять-таки и тут красота вдруг очищена от прежних прикосновений, будто и не было никогда ни многих миллионов скверных репродукций, ни ужасающих ремесленных копий. И задумчивое тонкое лицо давнишней героини Крамского внезапно соотнесено с лицом Любы Байкаловой, как будто нарочно для того, чтобы ответить К. Ваншенкину, никак не соглашавшемуся поверить в реальность «спокойной деревенской женщины», которая выгнала из дому пьяницу-мужа и почему-то вступила в переписку «с совершенно ей неизвестным уголовником из колонии», да еще пригласила бывшего арестанта к себе, да еще и полюбила его. «Так может поступать женщина, доведенная почти до крайности, до грани женского отчаяния, и, конечно, женщина из среды иной — городской, полумещанской, полуинтеллигентской, — говорил К. Ваншенкин. — Но в деревне? Не знаю».

«Это условность», — возразил К. Ваншенкину Л. Аннинский.

Почему же, однако, условность? В чем условность? В том, что деревенская женщина искала — и нашла — духовно близкого, достойного ее жалости и любви человека не по соседству, в родном селе, а в дальнем далеке, не на завалинке, не на посиделках, а с помощью почты?

Такие вот попытки отыскать и указать резкие духовные различия между сегодняшней деревенской женщиной и сегодняшней горожанкой, они-то как раз и приблизительны и условны. Облик Любы Байкаловой, вся ее плавность, выразительно контрастирующая с нервностью и взвинченностью Егора, вся ее тихая статика, успокоительно возражающая неустойчивой динамике Егора, производят впечатление самой безусловной жизненности. Внутренняя гармония Любы — не только выразительный фон для смятения и переполоха, которым охвачена душа Егора, но и отсвет идеала, для него бесконечно привлекательного. Если бы не этот мощный магнит, если бы не Люба, такая вот, какую сыграла Л. Федосеева (с безбоязненным юмором, с редкой актерской грацией оттеняя и ограниченность героини и ее робость, простоватость, недальновидность), драма Егора Прокудина потеряла бы всякий смысл. «Условностей»-то у него самого предостаточно! Условна идея «праздника», которая перед ним маячит. Условна блатная романтика, с кото-

рой ему трудно расстаться. Вынужденно условны маски, которые меняет Егор: то он такой, то сякой, то этакий. До встречи с Любой он сам себя воспринимал только в системе искаженных условных отражений, ибо, как и другие герои Шукшина, не в состоянии был ни себя понять, ни себя по достоинству оценить, а потому все время рвался играть разные — лишь бы эффектные! — роли. Люба Байкалова сразу же отменяет привычное для Егора кокетство метаморфоз. Она первая дает Егору понять, что видит его насквозь, и вот где, быть может, спасение, вот где, во всяком случае, последняя, единственная надежда! Она угадывает за всеми его прыжками из одной выдумки в другую невыдуманное, подлинное, без маски лицо Прокудина. Она всем своим женским естеством слышит того самого человека, который разговаривал с березками. Он себя понять не может, она может его понять.

А вместе с Любой и с ее безусловностью к Егору ведь придвигается целый мир. Новое окружение Прокудина, которое показалось К. Ваншенкину «странным, полуреальным» — старики родители Любы, ее брат, братнина жена, председатель колхоза, молоденькая девица-следователь, сыгранная Жанной Прохоренко, и т. д. — окружение это отнюдь не идеально, однако оно вполне реально, иногда комически реально. И весь вопрос только в том, сумеет ли Егор Прокудин былые свои непомерные притязания в этой новой реальности — и скромной, и бывает смешной, и бывает неприязненной — растворить? Достанет ли у него силы отказаться от красивых поз и претензий на необыкновенную судьбу, от права на «праздники», которые он будто бы выстрадал, — во имя обыкновенного «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком»?

Но этот главный вопрос не решается — и не может быть решен — волей и разумом самого Прокудина. Ибо над собою возвыситься ему не дано. Как и остальные герои Шукшина, хотя бы тот же Иван Расторгуев (в отличие от Егора — честный, семейный, трудящийся человек), Егор Прокудин для самого себя непознаваем, пестрые фрагменты собственной судьбы и биографии собрать воедино, окинуть общим взглядом и правильно оценить не может. В том и беда.

И если Егор еще как-то пытается сориентироваться, самоопределиться в настоящем, в координатах сегодняшнего дня, то как только в сознание Прокудина вторгается его подлинное (а не ярко размалеванное прокудинским воображением и хвастовством) ужасное прошлое, тогда он видит перед собой только одно: неминуемую гибель.

Связь времен трагически распалась для него. Но, в отличие от принца датского, Егор сам повинен в этом распаде и, конечно же, не наделен ни духовной силой, ни энергией мысли, которая могла бы вернуть ему утраченную цельность.

Критики углядели «кардинальную распрю» (выражение Б. Рунина), которая будто бы ведется в фильме «между самой современной кинематографичностью и самой откровенной театральностью». Родители Любы воспринимались как театральные «комические старики» и раздражали, а старуха мать Егора потрясала, ибо она, сказал К. Ваншенкин, «настоящая старуха». Ни Ваншенкин, ни Рунин, однако, не задумались: а почему, собственно, Шукшин вставил в фильм, где снимались профессиональные актеры, целый эпизод, заснятый «с натуры», как кинодокумент? Ведь когда он сделал это, сразу выяснилось, что необходимы и сценарные перемены. И если в сценарии Егор страдал оттого, что не умеет плакать («все немного легче было бы»), то в фильме он рыдает. С перекошенным лицом, с ужасом в глазах выбежав из материнского дома, вопит, падает навзничь, царапает землю ногтями, кается...

«Нет, он ни разу не сфальшивил здесь в интонации, — объективно заметил Б. Рунин, вообще-то шокированный «мелодраматизмом» эпизода. И добавил: — Но чувство меры!.. Ах, это спасительное чувство меры...»

Но означенное достоинство универсально и «спасительно» только для ремесла и для мастерства. Там, где начинается искусство, чувство меры отнюдь не всегда способно помочь. Какое «чувство меры» у Шекспира или у Достоевского, у Чаплина или у Феллини? Как и

чем эту «меру» измерить? Когда на сцене вырывают человеку глаза, куда девается чувство меры?

Под натиском разнообразных упреков Шукшин, я думаю, в одном очень важном пункте зря уступил своим оппонентам. Речь шла о гибели Егора Прокудина. «Убийство Егора — самая большая натяжка в сюжете «Калины красной», — говорил один из ораторов. Указывая на зависимость гибели Прокудина от эпизода его встречи с матерью, от трагической минуты раскаяния и отчаяния, Шукшин пояснял: Егор понял, что ему «никак теперь не замолить свой грех перед матерью — вечно будет убивать совесть...» И вдруг добавил: «Скажу еще более странное: полагаю, что он своей смерти искал сам. У меня просто не хватило смелости сделать это недвусмысленно, я оставлял за собой право на нелепый случай, на злую мстительность отпетых людей».

Только что приведенные слова Шукшина кочуют из одной статьи о нем в другую, их никто не оспаривает, и получается, что в идеале фильму нужен был какой-то другой финал.

А я согласиться с Шукшиным не могу, мне кажется, что интуиция режиссера подсказала ему единственно верное решение. Когда Шукшин упрекает себя в робости, сожалеет, что не решился отчетливо показать, как герой Прокудин сам искал свою смерть, тогда выходит, будто Егор Прокудин мог — мысленно хотя бы — произнести себе приговор и (Шукшин не договаривает) покончить с собой?

Но духовный мир Егора Прокудина, каким написал и сыграл его Шукшин, интересен вовсе не движением к такого рода окончательному, рассудком найденному итогу и приговору. Даже и наоборот: если бы Егор Прокудин способен был так отчетливо и недвусмысленно себя осудить, пересмотреть, обдумать и «связать» свое прошлое с настоящим, то ему тогда вообще не обязательно было бы погибать. Легче легкого указать все осознавшему Егору верный путь к отпущению грехов. Перевез в дом к Любе Байкаловой старуху мать, окружил ее заботой, лаской, теплом, согрел и осчастливил ее старость, работать умеет, зарабатывать тоже, глядишь, и дети пойдут, старуха бабушкой станет. И самого себя Егор сумеет простить: в конце концов, не убийца же он!

Однако Шукшину совсем другое важно: не самокритическое или аналитическое движение мысли, но пробуждение совести. Все упреки, которые навлек на себя Шукшин (зачем вывел в герои рецидивиста? зачем взял «блатную» тему? зачем не показал «повседневных контактов» Егора-тракториста «с другими механизаторами», а вместо того заставил Прокудина вести трогательные беседы с березками и т. д., и т. п.), разом отпадают, когда становится ясна подлинная тема произведения. Не о возможной или невозможной «перековке» бывшего преступника, не об осознании вины идет речь. А — о трагедии человека, ослепленного было собственной яркостью, жестоко и нелепо исказившего свою сильную, недюжинную натуру, сломавшего свою судьбу, оторвавшегося от естественной для него и родственной ему среды и вот сейчас, сквозь боль беспощадного самоанализа, сквозь изломы и метания души пытающегося переломить себя, выйти на возвратный путь.

Натура даровитая, характер сильный, смелость, самоуверенность, ловкость, смекалка, озорство, самобытность — все при нем! Незаурядный, остро чувствующий красоту, эмоционально богатый, склонный к поступкам дерзким, отчаянным, рисковый и рисующийся, то фанфарон, то страдалец, то злобный, то добрый, он, однако, ради эффекта, во имя бравады долго пренебрегал и добром и злом. Теперь в душе Егора проснулась и громко заговорила совесть. Более того, даже и муки совести он испытывает. Чувства его взбудоражены. Но до самопознания и до сознательного решения искать свою смерть — далеко. Думаю, такое решение Егору вообще недоступно.

Отсюда вся его перекрученность: и жажда риска, и жажда покоя, улыбка и оскал, суровая мужская красота и шутовская несуразность, лирика и ерничество, искреннее тяготение к чистой Любе и тщетные, натужные попытки организовать «разврат».

Да, конечно же, он обречен, и после встречи с матерью мы предощущаем неизбежность его

гибели. Но если бы гибель пришла как закономерность, понятая и принятая самим героем, как результат его сознательного решения, то в финале погибал бы уже не Егор Прокудин, а кто-то другой.

И, боюсь, этот самый «другой» был бы куда менее интересен...

Понапрасну высказанные и необоснованные самокритичные слова Шукшина о робости, которую он будто бы обнаружил в финале «Калины красной», после смерти автора фильма цитировались, повторяю, неоднократно. Но особенно обрадовали они критика Владимира Соловьева, который опубликовал в «Искусстве кино» (1975, № 10 и 12) две статьи, под общим названием «Феномен Василия Шукшина. В дополнение к сказанному». В длинном «дополнении» Соловьева «феномен Шукшина» изучается с помощью Сократа, Горация, Монтеня, Ницше, Эйзенштейна и других мудрецов (про Достоевского и Мандельштама даже и не говорю). Сильно подозреваю, что критик, который, рассуждая о Шукшине, тянется то к Горацию, то к Монтеню. находится с Шукшиным в слишком сложных взаимоотношениях. Это подозрение усугубляется и учеными словами («симплифицировать», «медитация», «натурфилософия»), которые то и дело вторгаются в текст Соловьева, хотя они явно враждебны шукшинской простоте. Эрудиция выступает вдруг как признак неуверенности критика, многие другие статьи которого радовали проницательностью и чуткостью. Да и в этой работе содержатся и точные замечания и интересные наблюдения — особенно за прозой Шукшина. Но когда дочитываешь до конца оба «дополнения» Соловьева, становится ясно основное противоречие, которое постепенно выходит наружу из-под гнета многочисленных сопоставлений и необязательных цитат.

С одной стороны, Соловьев повторяет и усугубляет все претензии к Шукшину, высказанные за «круглым столом» три года назад. И символика березок «звучит — в силу девальвации этого образа — общим местом», и все кадры с березками «слишком сентиментальны, мелодраматичны». И зря Шукшин сам сыграл Прокудина: он тем самым лишил себя возможности четко и определенно оценить героя, «сделал образ Егора Прокудина двойственным, а авторское отношение к нему размытым». В отличие от Шукшина, у Соловьева, и правда, никакой «размытости» нет, критик воспринимает Егора Прокудина однозначно. У него все ясно: «по психологической своей сути» Прокудин человек «неподвижный и косный». Косность его социально опасна, поскольку Прокудин «сам есть зло». В нем, считает Соловьев, сконцентрировалась «мстительная озлобленность на окрестный мир», вся его «эгоцентрическая ориентация» не только «противоположна жизни», но и «противопоказана ей». Выходит, что Егор Прокудин, который «сам есть зло», вдобавок еще и сам есть смерть.

Что же касается дуэта Егора и Любы, то и тут, по Соловьеву, все очень просто: Люба Байкалова — «луч света в темном, душном, невыносимом царстве Егора Прокудина».

Пусть так. Но с другой-то стороны, предлагая столь однозначные ответы на все вопросы, Владимир Соловьев хочет уверить своих читателей, что опирается на мнение самого Шукшина. Ведь признавался же Шукшин, что «не успел выговориться в своем финале»? Признавался! А он, Владимир Соловьев, прежде с огорчением думал, будто спорит с Шукшиным. Выяснилось же нечто куда более приятное. Оказалось, что Соловьев огорчался напрасно, «Я догадался, — сообщает критик, — о споре Шукшина с самим собой».

Эта соблазнительная иллюзия и породила весь «феномен Шукшина», предлагаемый Соловьевым. На поверку никакого «феномена» тут нет. Критику не нравится «Калина красная», критику неприятен, едва ли не омерзителен ее герой, кажутся дешевыми, банальными средства выразительности, примененные режиссером. Соловьева раздражает, что Шукшин вместо того, чтобы резко обличить «зло», «эгоистическую ориентацию» и «вечную душевную мерзлоту» Егора Прокудина, сочувствует Егору, сострадает ему. Хуже того, привлекает к своему герою симпатии зрителей (мои, к примеру).

Воспринимая Егора Прокудина иначе, нежели Владимир Соловьев, не соглашаясь с Со-

ловьевым, что фильм, «оконченный формально», якобы не закончен «по сути», да и вообще думая «наоборот», я, однако, вовсе не воображаю, будто моя точка зрения — обязательно верная или единственно возможная. Вполне вероятно, многие согласятся не со мной, а с Владимиром Соловьевым, Борисом Руниным или Константином Ваншенкиным. И, конечно же, никакой беды от этого не произойдет.

Полагаю, однако, что отождествлять собственное недовольство с неудовлетворенностью автора, как это делает Соловьев, не следует ни в каком случае. Шукшин тут Владимиру Соловьеву не помощник. И не только потому, что «автокомментарий» Шукшина к «Калине красной» не вполне убедителен, а его искренняя самокритика не всегда справедлива. (Шукшин ведь, кстати, и сам говорил, что «самокритика» эта, отчасти по крайней мере, вызвана весьма неудобной и неприятной для художника необходимостью «защищаться и объяснять»). Главный промах Соловьев совершает тогда, когда пишет, будто после выхода «Калины красной» на экран Шукшин, подобно старику Максиму из его собственной новеллы «Наказ», якобы «скис, как-то даже отрезвел и погрустнел».

Ничего подобного на самом-то деле не произошло. Вопреки всем придиркам — чужим и своим — Шукшин был в те дни счастлив, ибо в «Калине красной» выразил себя с недостижимой прежде полнотой и красотой.

Мы можем спорить об этом фильме, можем даже ссориться друг с другом, однако мы не вправе в данном-то случае ссорить между собою творца и его творенье.

Владимир Соловьев предлагает отнестись к наследству Шукшина «разумно и разборчиво». Это предложение легко было бы принять. Однако в его подтексте отчетливо слышен отказ от «Калины красной».

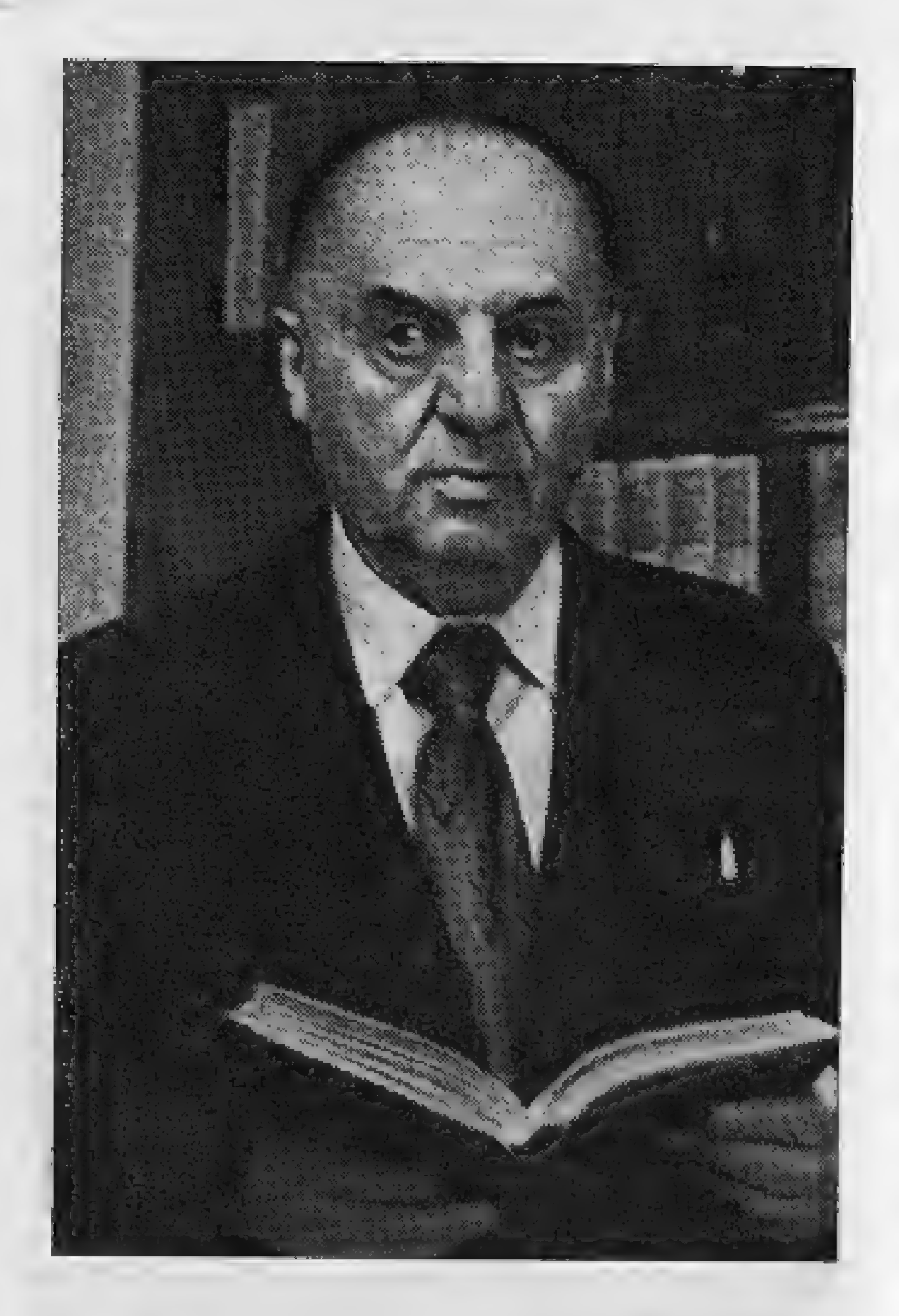
Но если мы от таких фильмов будем отворачиваться, что нам останется? И не окажется ли наша хваленая «разборчивость» всего лишь равнодушной, холодной привередливостью?

В заключение выскажу еще один упрек — и Владимиру Соловьеву, и Льву Аннинскому, и многим другим критикам, размышлявшим о Шукшине, и самому себе тоже. Однажды Вл. Соловьев произносит имя армянского писателя наших дней Гранта Матевосяна. И тотчас кое-что проясняется. И понятно становится, как много все мы теряем из-за того, что рассматриваем искусство Шукшина вне контекста, в котором оно возникло. Бог с ним, с Горацием! Важно было бы разобраться и понять, что роднит Шукшина-прозаика с Василием Беловым и Василием Аксеновым, с Борисом Можаевым и Грантом Матевосяном, с Фазилем Искандером и Валентином Распутиным, с Федором Абрамовым и Гавриилом Троепольским, что сближает Шукшина-кинематографиста с Глебом Панфиловым, Отаром Иоселиани, Георгием Данелия. По-моему, такие связи ощутимы. Точно так же заметны и выразительные противостояния — например, прозы Шукшина и прозы Андрея Битова, кинематографа Шукшина и кинематографа Тарковского.

Изымая Шукшина из живой конкретности движения нашего искусства, движения, длящегося поныне, мы несомненно упускаем из виду нечто существенное. С другой же стороны, мы обязательно остаемся в проигрыше и тогда, когда позабываем, какое сильное воздействие оказали на Шукшина его учителя — Михаил Ромм и особенно, думаю, Сергей Герасимов. Ведь актерское участие в фильмах Сергея Герасимова «Журналист» и «У озера» принесло Шукшину не только полезный опыт, не только успех, но, вероятно, помогло ему познать себя, самоопределиться, проторить в искусстве собственную дорогу. Замечу к слову, что раньше всех и выше всех по достоинству оценил дарование Шукшина не кто иной, как Сергей Герасимов. Почти десять лет назад он сказал полушутя, полусерьезно:

— Мы сами не понимаем, что живем в эпоху Шукшина. Погодите, он еще себя покажет! Будем гордиться, что такой человек соглашался уделять нам время, сниматься у Кулиджанова, у меня!..

Теперь-то ясно, как далеко смотрел Сергей Герасимов. А тогда слова его казались преувеличением, чересчур щедрым авансом...



Драгоценный дар художника

Леониду Траубергу — 75

Мы шлепали босыми ногами по холодному песчаному пляжу Финского залива. Стояла белая ночь предвоенного Сестрорецка. Мы наперебой читали вслух стихи — Блока, Маяковского и даже Елены Гуро.

Отбросив камешек ногой в воду, чтобы прикрыть смущение, я сказал белым голосом: «Что-то я не понимаю Пастернака». Он резко остановился, видно было, что волна возмущения подступила у него к горлу: «А ты «Марбург» помнишь?»

И не дожидаясь ответа, он начал читать строфу за строфой. Когда он дошел до знаменитого четверостишия:

> В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
> Как трагик в провинции драму Шекспирову,
> Носил я с собой и знал назубок,
> Шатался по городу и репетировал, —

холодок пробежал у меня по спине, я осознал свое невежество, поэт стал раскрываться для меня со всей притягательностью своего гения и стал с тех пор своим навсегда.

Умение заразить, увлечь, заставить любить поэзию, литературу — особый драгоценный дар. Им обладает Леонид Захарович Трауберг. Скольких таких же, как я, глухих, непонимающих, обогатил он, заразил своей увлеченностью, энциклопедичностью знаний, а главное, любовью к искусству во всей его широте.

Отсюда и второе его свойство — педагога, организатора. Он талантлив щедростью, ему не терпится все, что он сам знает, все, что так интересно, отдать другим — особенно молодежи.

Поэтому с самых юных лет, уже с конца двадцатых годов, он руководит киноотделением Ленинградского техникума сценических искусств (где мы с Козинцевым — в совсем еще «щенячьем» по нынешнему исчислению возрасте — работали педагогами под его началом).

Поэтому столько воспитанников режиссерских курсов «Мосфильма» и Союза кинематографистов должны быть ему признательны за все то, что он вложил в их учебу, в формирование их мастерства.

Вместе с Козинцевым он был вдохновителем ФЭКСа — фабрики эксцентрического актера, объединения талантливой молодежи, подозреваемой некоторыми критиками в «формализме» Временами эти обвинения звучали нешуточно и стоили много крови, но «подозреватели» рассеялись, а фильмы остались, и время расставило все по своим местам.

Жестоко и несправедливо раскритикованный при появлении, фильм «Новый Вавилон» в недавние дни юбилея Парижской коммуны оказался единственным во всем мире произведением, достойным этой темы. С триумфом

он был показан на Парижском фестивале 1975 года в сопровождении оркестра, исполнившего восстановленную партитуру Д. Шостаковича — его первый и блистательный опыт содружества с кино.

О долголетии фильмов «эпохи ФЭКСа» знаю и по своему опыту. Однажды Анри Ланглуа, недавно скончавшийся, создатель французской синематеки и пропагандист советского кино, предложил мне сопровождать его в город Тур, где в местном киноклубе он должен был прочесть доклад о классических фильмах. Он взял с собой два фильма — «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова и «Шинель» Козинцева и Трауберга. И как мне радостно было беседовать после просмотра с молодыми рабочими, студентами, педагогами, для которых открытием стало творчество советских режиссеров, а через их фильм — и Гоголь и Тынянов

А по «подозрительному» ФЭКСу в целом была созвана летом 1972 года специальная научная сессия во Флоренции с приглашением обоих режиссеров По возвращении с нее один из участников, Г. Козинцев, писал мне со свойственным ему юмором: «Я ждал каких-то новых похождений Остапа Бендера де Пари э де Венис. Ничего подобного. Сверхсолидно, суперакадемично. Дух захватывает. Заседания в зеркальном зале дворца Дельфино с плафоном Тьеполо, профессора из Рима, Палермо, Неаполя, критики из Парижа, структуралисты, архитекторы, литературоведы...

И так мало живого ощущения времени. Разумеется, хорошо, что мы вошли в научный обиход, что изучают фильмы, пишут доклады, но как-то кажется, что все это не про нас, а про кого-то другого. И Тынянов непохожий, и «манифесты» наши — их разбирали фразу за фразой (в том числе и твою статью)...

Но особой сенсацией был фурор Герасимова в «С. В. Д.»: вот актерская школа двадцатых годов, антипсихологизм, структурализм (!) и т. д.

Выходит так: полжизни меня убивали «за формализм», теперь возносят на небо «за формализм»...

Представь себе, что удивительно трудолюбивый малыш из Милана восстановил в записи всю «Женитьбу». И работы, и добросовестности было очень много. Но как им понять это время?»

А время было действительно удивительным. Это была молодость революции, призвавшей в свои ряды, и не в качестве попутчиков, а бойцов, целое поколение молодых художников. Среди них Козинцев и Трауберг сражались в первых рядах. Такие фильмы, как «Одна», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», стали знаменем революционного кино. Не забудем, что поставлены они по оригинальным сценариям, и здесь можно по праву имя Трауберга поставить на первое место. Впрочем, бесплодное занятие — пытаться установить, кто и что определял в этом содружестве — всякий, кто работал вдвоем, знает, как неразделим в творческом процессе вклад каждого. В конечном результате важно, что именно они накрепко вместе вошли в историю мирового кино и стали в ней нашей гордостью.

Но я настаиваю и на том, это Леонид Трауберг как самостоятельный режиссер является автором почему-то совершенно недооцененного фильма. Когда возникла мода на фильмы-спектакли, ему одному удалось нечто удивительное. С артистами МХАТа он поставил «Мертвые души», но так, что создал — не только сохранив, но и умножив мастерство актеров — не копию спектакля, а увлекательный, подлинно кинематографический фильм, что особенно трудно, если учесть к тому же сложнейшую для всякой инсценировки структуру гоголевской поэмы.

Необходимо немедленно вернуть этой картине жизнь и особенно показать ее миллионам зрителей на голубом экране, и я знаю, они будут потрясены не только игрой Ливанова, Кедрова, Зуевой, но и восхищены тонкостью и изобретательностью кинотрактовки режиссером.

Леонид Трауберг-постановщик неотделим от драматурга, теоретика, педагога, эрудита. Скоро выйдет его книга о режиссуре, он задумал другую — о великом Д. У. Гриффите; он является автором нескольких высокопрофессиональных сценариев, он сочиняет статьи, в которых открывает незаслуженно забытых авторов; и по-прежнему беседы с ним, живое общение с его талантом приносят пользу и радость новым поколениям художников, как это было на всем протяжении и нашей с ним веселой и увлекательной дружбы.

Сергей Юткевич

Давид Абашидзе,
Георгий Шенгелая

Беседы с отступлениями

Отступления появились не случайно. Давид Абашидзе снимался, Георгий Шенгелая снимал и снимался тоже, в Тбилиси их не было, но зато на студии был материал нового фильма Г. Шенгелая «Вода насущная», и несколько только что законченных картин с участием Абашидзе нам тоже могли показать.

Могли показать «Городок Анара» И. Квирикадзе (до этого Квирикадзе снял «Кувшин», и кто этот фильм видел — тот запомнил), большой эпизод из «Дата Туташхиа» — эту многосерийную ленту по заказу Центрального телевидения снимают Г. Габискирия и Г. Лордкипанидзе, фильм Г. Мгеладзе «Не верь, что меня больше нет», где актер играет сразу две роли, и телевизионную картину «Дело передается в суд» режиссера В. Квачадзе.

Кроме того, было известно, что Д. Абашидзе едет на съемки в Чехословакию, что он работает с Г. Ходжава, с Наной Мчелидзе, с...

— Скажите, пожалуйста, вас не смущает такое количество ролей? Вы в них не путаетесь?

Абашидзе. Нет. У меня есть сундук, где все эти роли сидят, как маленькие. Я стучу, они из сундука вылезают и вырастают.

Не один раз и не одному Абашидзе задавали мы аналогичный вопрос: почему актеры так безотказны? Почему, завоевав популярность, они тем не менее работают сверх всякой меры, сверх всяких сил?

Повторяем: мы спрашивали об этом у многих, но ответ, как правило, был один, и суть его, кроме обязательных слов — что сниматься интересно, что обилие работы хоть утомляет, но с толку не сбивает,— сводилась к тому, что если «перебирать» да отказываться — забудут, найдут другого, похожего. В том, что будут искать «похожего», тоже не сомневались: разговор чаще заходил об амплуа, нежели об индивидуальности. Театру — свое, кино — свое, так говорили.

Но может быть, именно потому, что речь шла об амплуа, обилие работы не смущало? Часто игралась одна большая роль — с вариациями, но одна; исключения лишь подтверждали правило.

— Начиная работу, чего вы ждете от режиссера? Рассказа о замысле, подробной характеристики персонажа?

Абашидзе. Жду точности. Хочу понять, какой человек должен появиться на экране. Хочу знать, в каком жанре будет сниматься фильм, в каком ключе. Раньше я не придавал этому большого значения: добрый человек или злой, умный или глупый — вот что занимало меня больше всего. А теперь мне важен художественный прием, посредством которого будет решена роль, стилистика будущей картины.

— Условно говоря, добрый Кинто из «Пиросмани» Г. Шенгелая для вас другое лицо, нежели добрый винодел из «Листопада» О. Иоселиани?

Абашидзе. Да. Но надо помнить, что жанр определяет режиссер, и актеру просто необходимо, чтобы он определил его точно. Чтобы он сам для себя решил, что с меня спрашивать и чего от меня ждать на съемочной площадке. С Наной Мчелидзе, например, в «Первой ласточке», с Георгием Шенгелая в «Мелодиях Верийского квартала» мы подробно и много обговаривали характер, и это было решающим.

— А остальное зависит от вас?

Абашидзе. Я люблю, чтобы зависело от меня. Мне самому хочется найти внешнюю пластику образа, которая соответствовала бы пластике внутренней. Это моя, актерская работа, бесконечные подсказки тут не нужны.

— Но ваш пристав в «Мелодиях» все-таки в чем-то вышел из-под контроля режиссера...

Абашидзе. Значит мы — вы и я — по-разному чувствуем жанр этого фильма. Для меня «Верийский квартал» комедия-буфф, где актер может позволить себе что его душе угодно. Впрочем, буфф не только для меня. Для Алисы Фрейндлих и Кахи Кавсадзе тоже. Помните эту прекрасную пару? Учителя танцев и его жену?

В «Городке Анаре» герой Додо Абашидзе — один из претендентов на легендарный винный рог. Владелец рога умер, и в его дом, как в дом Одиссеевой Пенелопы, один за другим являются алчущие претенденты. Кто осушит семилитровый рог, не отрываясь, а до него — шесть стаканов вина, тот станет почетным главой застолья, красой и гордостью окрестных кутил.

Появление героя Абашидзе торжественно. Он приходит на

состязание не один — со свитой и, кажется даже, с собакой. Он импозантен, горделив, на рог смотрит победителем. Однако что-то (только не сюжет) подсказывает нам, что испытания он не выдержит. Может быть, та, чуть неуверенная интонация, с которой он просит дать ему ружье (на всякий случай), а может быть, чуть испуганное выражение, которое мелькает в глазах, когда он приступает не то к четвертому, не то к пятому стакану. До рога он во всяком случае так и не добирается, зато ружье вскоре идет в ход, схватив ружье, неудачливый претендент начинает палить в воображаемого медведя, круша семейные портреты и мебель.

Наблюдая, и с удовольствием, за тем, что делает на экране Абашидзе, воочию убеждаешься, что мысль о верности жанру для него отнюдь не абстрактна. Его новый герой из той породы людей, которых ему не раз приходилось играть: и хвастун — и добряк, и себе на уме — и существо простодушное, чуть то, чуть это, с креном то в одну, то в другую сторону. При «типовом» подходе к роли мы встретились бы в «Городке Анаре» с вариантом сыгранного — не больше: комедийный фильм И. Квирикадзе сделан с явным уклоном в меланхолию, которая возникает из-за покорности судьбе (хочешь — не хочешь, но поддерживай свою репутацию, пей до дна); она-то и придает фильму своеобразие и обаяние. У актеров же, и у Абашидзе в частности, появляется возможность импровизации (и, следовательно, новизны), которой он, вместе с другими, охотно пользуется.

— Какая роль из тех, что вам предстоит сыграть, занимает вас больше всего?

Абашидзе. Роль Кваркварэ Тутабери из одноименной комедии Поликарпэ Какабадзе. Я хочу, чтобы зрители поняли, как понял и почувствовал я сам, что мой герой — ничтожество, которое карабкается вверх и по мере восхождения становится страшным, социально опасным человеком.

Но только я хочу, чтобы итог познавался не сразу. Пусть вначале Кваркварэ будет милым, веселым, его даже жаль. Он всего боится и хоронится от войны, от первой мировой, на мельнице: суетливый человечек, покрытый мучной пылью, с жалкими шевелящимися от ветра усами. Но колесо судьбы и попустительство людей его поднимают, и он меняется на глазах: даже усы Кваркварэ становятся грозными. При всем том, что может показаться личностью, он пустое место, пузырь, который то и дело всплывает на поверхность. Повторяю, он социально опасен, и зритель должен об этом задуматься.

— А как заставить зрителя думать?

Абашидзе. Говорить правду. Правда — главное в искусстве. Она действует сильнее всего, в какой бы форме ни была выражена. Я сейчас читаю Шукшина — читаю, не смотрю, и потрясен его силой, его видением мира, его тактом. Он ни на кого не похож.

У нас в Грузии сейчас рождается настоящее кино. Рождается или снова начинается, историкам виднее, и я горд, что могу быть полезен поколению, которое идет нам на смену. Но чтобы стать полезным, надо быть требовательным к себе, к искусству. Экран — не театральные подмостки: неточно сыгранное сегодня, завтра не поправишь.

— Вы верите в силу искусства?

Абашидзе. Верю. Людям нужна духовная пища и никакая физика и математика ее не заменят. (Абашидзе выражается прямее: им нас не съесть. — *Н. Л.)* Кто может сравниться с Микеланджело, который поднялся на Олимп?

●

Ассистент режиссера — молоденькая милая девушка, только что окончившая искусствоведческий факультет, очень хотела, что бы мы увидели материал картины «Вода насущная», которую Г. Шенгелая снимает по сценарию, написанному им вместе с А. Челидзе, ее глазами. То есть не разрозненным, но одушевленным, соединенным с другим в единое и прекрасное целое. Нам тоже этого хотелось, но умение смотреть материал — дар особый, требующий привычки в первую очередь, и потому, встретясь с Георгием Шенгелая, мы начали с того, что спросили: какова тема вашего нового фильма?

На наших глазах возникло несколько интересных конфликтов, но возникло и не разрешилось. И экранного времени, чтобы все замкнулось в стройный сюжет, как будто не осталось?

Шенгелая. Конфликты и не разрешаются в нашем фильме, они возникают. Это не парадокс, но просто мы ставим фильм не для того, чтобы доказать заранее взятую мысль, вмешаться с помощью кино в ту или иную производственную ситуацию. Нас интересует другое: отношения людей в процессе производства.

Наши герои строят канал, чтобы на новые виноградники пришла вода. Канал не бутафорский — его прокладывают на самом деле, и большинство тех людей, которых вы видели на экране, не артисты, а жители мест, где мы снимали. Что это за люди и что возникло между ними, что появилось в связи со стройкой, с общим делом — это нам и хотелось понять.

Финал картины — пуск воды и не то чтобы всенародное ликование, хотя, конечно, хорошо, что вода пошла, но нечто более важное, что соединило людей. Мы не беремся утверждать, что чувства, которые в них возникли, останутся навсегда. Но что-то ведь останется? Единение, коммунность, приязнь, это и есть основа жизни, во всяком случае — одно из важнейших ее слагаемых.

— А вам не кажется, что обилие документальных кадров и обусловленная внутренней задачей манера съемки, приближенная к документу, могут сделать фильм несколько аморфным?

Шенгелая. Вы помните «Алавердобу»? Принцип съемки там был таким же.

— Теперь, пожалуй, ясно, почему в фильме так мало профессиональных актеров. Софико Чиаурели, Гурам Пирцхалава, вы — все, кажется? Профессионализм — это законченность, а вам не хотелось подводить черту...

Шенгелая. Непрофессионалы, если они люди способные, обычно не переигрывают, не волнуются, в их поведении та правда жизни, которую актерам трудно ухватить сразу. Внешне это выражается в особом ритме, адекватном их повседневному существованию. Ритм моего героя тоже адекватен моей профессии. Он инженер, организатор, я тоже что-то в этом роде, как всякий режиссер. Поэтому мне было легко войти в действие: ситуация была знакомой. Но больше я сниматься не собираюсь.

— Насколько я понимаю, это все, что вам хотелось сказать?

Шенгелая. Да. Легче говорить, когда начинаешь работу или когда давно ее кончил. А вот в середине... Про «Хаджи-Мурата», например, я готов рассказывать целый день...

— Вы тоже мечтаете об этом фильме?

Шенгелая. Да, и давно. Как и Гия Данелия.

Беседы провела
Н. Лордкипанидзе

Новые книги о кино

Долинский М. **Связь времен.** М., «Искусство», 1976, 327 с., с илл., 10 000 экз., 1 р. 87 к.

Неронский Л. Б. **Практика озвучения любительских кинофильмов.** М., «Искусство», 1976, 167 с. (Б-ка кинолюбителя). 50 000 экз., 33 к.

Организация работы киносети. Авт. Ф. Ф. Белов и др. М., «Высшая школа», 1976, 144 с. (Профтехобразование: кино). 30 000 экз., 18 к.

Романов Ал. **Немеркнущий экран. Записки журналиста.** М., «Сов. Россия», 1976, 270 с., с илл., 50 000 экз., 1 р. 06 к.

Шкловский В. **Эйзенштейн.** 2-е издание, М., «Искусство», 1976, 325 с., с илл. (Библ. серия «Жизнь в искусстве»). 50 000 экз., 1р. 91 к.

Экономика, организация и планирование киносети и кинопроката. Под ред. В. Г. Чернова. М., «Искусство», 1976, 320 с., 10 000 экз., 67 к.

Л. Аннинский

Об одном апокрифе

Высказывания Толстого о кинематографе — наперечет. Некоторые из них точно датированы и зафиксированы вперекрест разными участниками и свидетелями бесед. «Ах, если бы я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!» — эта фраза связана с киносеансом в Ясной Поляне в январе 1910 года и идет от А. О. Дранкова. «Ужасно глупо»,— сказано по поводу кинопрограммы у Гехтмана в Москве, в сентябре 1909 года, и записано С. Т. Семеновым. Тот же С. Т. Семенов передал содержание беседы Толстого с Леонидом Андреевым в апреле 1910 года, и эту запись можно скорректировать с тем, как слова Толстого записали В. Ф. Булгаков и Д. П. Маковицкий («Это понятно огромным массам, притом всех народов...»). Интерпретировать подобные высказывания можно, конечно, по-разному, но нельзя сомневаться в том, что они действительно имели место именно в такой или очень близкой форме в хорошо известный момент и при совершенно ясных обстоятельствах.

Кроме этих трех-четырех легко подтверждаемых эпизодов, в академическом киноведении и газетной публицистике постоянно фигурирует еще с десяток прочно приписанных Толстому суждений о кинематографе. Эти суждения кочуют из статьи в статью. Они весьма эффектны для иллюстрации бурного развития важнейшего из искусств, угаданного Толстым, так сказать, из мрака 1908 года. Однако публицистический эффект этих речей не является в данном случае моей темой; я хочу рассмотреть другой вопрос: об их фактической основе. О степени их достоверности.

Перечислю эти высказывания.

Толстой говорил о кинематографе, что эта цокающая штучка перевернет что-то в жизни, имея при этом в виду жизнь писателей и литературное творчество.

Он говорил, что писателям придется под это новое искусство подлаживаться.

Что ему даже нравятся «переливы» киноизображения; они лучше, чем вылизывание литературного сюжета.

Что кинематограф открыл тайну движения, и это великое открытие.

Что во время работы над «Живым трупом» было мучительно трудно втискивать действие в сценические акты, а теперь кинематограф избавляет от этих трудностей: можно давать много сменяющихся картин.

Что он, Толстой, хочет написать для кинематографа и у него есть уже конкретный сюжет.

А трудность состоит в том, что кинематограф захвачен торгашами: сидит в камышах кинематографии жаба-торгаш и подстерегает литературу.

Эти высказывания Толстого составляют процентов восемьдесят всего оборачивающегося по данной теме научного материала. Особенно повезло жабе: она выглядывает из камышей буквально в каждой статье, посвященной взглядам Льва Николаевича на кинематограф. Жаба действительно эффектна. Дело за малостью: выяснить, когда именно и что именно мог в таком духе сказать Лев Толстой.

Попробуем это выяснить.

Все вышеприведенные высказывания восходят к одному источнику.

Этот источник — второй номер тонкого полурекламного журнала «Кино», «двухнедельника Общества кинодеятелей», вышедший в свет

15 ноября 1922 года. На стр. 3—4 этого выпуска напечатана небольшая статья «Толстой о кинематографе». Первые два абзаца в ней описывают известную съемку в Ясной Поляне в августе 1908 года (само описание этой съемки мы проанализируем ниже), а затем идут высказывания Толстого. Статья подписана: И. Тенеромо.

И. Тенеромо — лицо, хорошо известное в толстоведении. Настоящее имя этого человека — Исаак Борисович Файнерман. В середине 80-х годов, увлеченный учением Л. Толстого, он приехал с Украины в Ясную Поляну, поселился среди крестьян и стал учительствовать. Ему было тогда чуть больше двадцати лет. В ту пору он часто встречался с Толстым, переписывал его запрещенные сочинения, подолгу беседовал и даже спорил с ним, причем Л. Толстой «очень увлекался» молодым учителем[1]. В 1886 году вследствие неприятностей с властями И. Файнерман вынужден был покинуть Ясную Поляну. Вернувшись на Украину, он попробовал проводить учение Толстого в жизнь: организовал на Херсонщине общину, а затем пытался созвать съезд толстовцев (чему воспротивился сам Толстой). Со второй половины 1900-х годов И. Файнерман занялся журналистикой. Литературные опыты свои, связанные по большей части с яснополянскими впечатлениями, он стал подписывать псевдонимом «И. Тенеромо»[2]. Все эти двадцать лет он состоял с Толстым в переписке. Последнее письмо Л. Толстого к И. Файнерману, вошедшее в Юбилейное собрание сочинений, датировано 14 марта 1906 года: Толстой благодарит И. Тенеромо за присылку книги, причем из этого письма видно, что книгу эту Лев Николаевич не прочел и читать не собирается (т. 76, стр. 122).

Книга называется «Воспоминания о Л. Н. Толстом и его письма». Это тоненькая брошюра, где И. Тенеромо описал несколько эпизодов своего общения с Толстым в 1885—1886 годах и привел несколько полученных им от Толстого писем.

Три года спустя, в 1909 году, И. Тенеромо издал в Петербурге еще две небольшие книжки: «Жизнь и речи Л. Н. Толстого. В Ясной Поляне» и «Л. Н. Толстой о евреях» (эта последняя выдержала три издания). В книжках собраны беседы Толстого по всевозможным моральным, общественным, бытовым, литературным и религиозно-мифологическим вопросам, как их вспомнил и записал И. Тенеромо. Книжки эти в Ясной Поляне имелись, Толстой о них несомненно знал. Как же он к ним отнесся?

Скорей всего он их не читал. Он вообще избегал в последние годы жизни читать тот поток литературы о себе, который шел со страниц тогдашних изданий. И все же несколько полувынужденных отзывов о произведениях И. Тенеромо Толстой сделал. Однажды ему прислали вырезку из «Одесских новостей» со статьей И. Тенеромо «Л. Н. Толстой о юдофобстве» и прямо попросили высказаться. На полученном письме Толстой пометил: «Само собой разумеется, что я никогда не говорил ничего подобного»; в ответе же корреспонденту было написано вежливо: «Вероятно, я говорил Файнерману... о том, что не хорошо не любить евреев, все же, что он написал, он написал от себя» (т. 78, стр. 16). В этом духе выдержаны все оценки Толстым записей Тенеромо. «Тенеромо пишет очень часто очень неточно» (т. 78, стр. 204). «Тенеромо пишет свое, про что я даже не знаю» (т. 79, стр. 286). Это формулировки из писем, где Толстой выбирал осторожные выражения, опасаясь обидеть человека. В устных же отзывах он был определеннее: «Все вранье», «Поразительные выдумки»[3]. Надо сказать, что очерки Тенеромо, которые он помещал в газетах того времени, иногда сопровождая все это странным подзаголовком: «Со слов Л. Н. Толстого» (что это значит, пусть решат текстологи) — вызывали в печати весьма иро-

---

[1] См.: Л. Н. Толстой. Поли. собр. соч. (Юбилейное), т. 85, стр. 253. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[2] В переводе с латинского — «нежный человек».

[3] Свидетельства Д. П. Маковицкого.

ническое отношение[4]. Имя Тенеромо то и дело мелькало в фельетонах; было пущено в ход словечко «тенеромить», что на язык нашей журналистики можно перевести как «эксплуатировать тему».

Последний приезд И. Тенеромо в Ясную Поляну зафиксирован в двадцатых числах июля 1908 года.

После смерти Толстого Тенеромо издал книгу, чрезвычайно важную в интересующем нас плане. Книга вышла в 1912 году и называется «Живые слова Л. Н. Толстого за последние 25 лет его жизни». В отличие от первых, «брошюрных» выпусков, это — увесистый, на полтысячи страниц, том, где собрано около ста пятидесяти эпизодов, бесед и поучительных случаев из жизни великого писателя. Для И. Тенеромо эта книга была не просто очередным изданием — совершенно ясно, что перед нами главный труд его жизни, где собрано все, что после смерти своего великого шефа И. Тенеромо мог о нем рассказать. И здесь действительно в с е: о масштабе охвата (а заодно и о типе письма) можно судить уже по оглавлению: «Как Л. Н. Толстой бросил курить»; «Упоение смертью»; «Л. Н. Толстой и крысы»...

Написано все это в святочном, совершенно умильном тоне и похоже скорее на нравоучительные фрагменты из жития, чем на документальные свидетельства. Эпизоды Тенеромо часто датирует приблизительно («это было вскоре после появления рассказов Мопассана» и т. п.), причем более или менее точно датированы, как правило, эпизоды 1885—1886 годов, когда Тенеромо жил в Ясной Поляне; все же остальное иной раз выплывает из какого-то мифологического марева: «Она сидела в кабинете Л. Н. и вдумчивыми глубокими глазами благоговейно вглядывалась...»; или: «Мы шли со Львом Николаевичем в лес, чтобы срубить дерево крестьянину на избу»; или: «Мы возвращались со Львом Николаевичем с работы» и т. д.

При этом Лев Николаевич рассказывает Тенеромо совершенно удивительные подробности о событиях своей жизни. Вот образец, интересный тем, что читатель может сравнить его с двумя первоисточниками: с рассказом «Охота пуще неволи» самого Толстого, напечатанным в «Азбуке», и с письмом С. С. Громеки, написанным сразу после охоты со слов Л. Толстого — письмо это приводится в воспоминаниях А. А. Фета.

Цитирую слова Л. Толстого в передаче И. Тенеромо:

«— Я помню себя, когда на меня напал медведь (на самом деле медведица. — *Л. А.*), и подмял под себя, и когти своей огромной лапы вонзил в мое плечо (на самом деле этого не было: медведица прижала охотника лапой к земле и стала кусать ему голову. — *Л. А.*)... Я лежал под ним и смотрел на теплую широкую пасть с мокрыми белыми зубами... со стекающей слюной, жадную пасть... (весьма сомнительно: Толстой старался спрятать глаза под шапку. — *Л. А.*)... Я... смотрел в глубину его рта, как смотрит казнимый в тут же вырытую могилу свою... Мало того, из-за краешка пасти, помню, я одним глазом увидел кусок синеющего в просвете лиловых, грубо нагроможденных туч неба и подумал: как хорошо там! и когда, застреленный пулею подбежавшего доезжачего Филиппа (неверно: медведицу спугнули криком. — *Л. А.*) медведь грохнулся своею тушею на бок... я впервые почувствовал боль».

Помимо явных неточностей И. Тенеромо, мною отмеченных, возникает резонный вопрос: з а ч е м было записывать рассказ Толстого о событиях, уже им самим описанных?

Но дело не только в этом. Существенно тут и само направление стилистической «обработки». Лежать под зверем и всматриваться при этом «в пасть... жадную пасть», да еще созерцать небо, подобно князю Андрею на поле Аустерлица,— в просторечии такие вещи называются ботанически: развесистой клюквой, или липой, если же употреблять более или менее парламентские выражения литературоведов, то

---

[4] См., например, газеты 1908 года: «Утро» от 18 августа, «Русское слово» от 21 августа, «Раннее утро» от 2 сентября, «Киевская мысль» от 2 сентября и др. (Пользуюсь случаем принести благодарность сотрудникам Музея Л. Н. Толстого в Москве, давшим мне возможность работать в прекрасной библиотеке музея.)

перед нами откровенная романтическая стилизация.

И в этом духе выдержано у Тенеромо все. Перед нами своеобразные мифы о великом старце, написанные с сусальной наивностью и без малейшего чувства меры.

Забегая вперед, скажу, что статья И. Тенеромо «Толстой о кинематографе» выдержана в таком же стиле.

Но прежде — об одном чисто формальном, но весьма важном для нас обстоятельстве: дело в том, что в большой книге И. Тенеромо этот сюжет отсутствует.

Спрашивается: почему?

Ведь в этот итоговый том И. Тенеромо вставил, повторяю, все, что имел: от «Л. Н. Толстого и крыс» до «Видения Моисея» и от «Порнографии» до «Вегетарианства». О кинематографе на этих пятистах страницах — ни звука.

Это тем более загадочно, что в том самом 1912 году, когда книга печаталась, И. Тенеромо весьма тесно общался с кинематографистами, или, как тогда говорили, с «синематографщиками»: он писал для П. Тимана сценарий фильма «Уход Великого старца»; фильм этот был тогда же поставлен Я. Протазановым и тотчас же запрещен усилиями С. А. Толстой и В. Г. Черткова. В России эта картина так и не шла, но это уже другая история. Для нас же главное вот что: человек, пишущий о Толстом для кинематографа и одновременно издающий своеобразную антологию своих бесед с Толстым, не вставляет в эту антологию ни одного слова из тех монологов, которые «произнес» Лев Толстой десять лет спустя со страниц журнала «Кино».

Объяснение тут может быть только одно. И. Тенеромо написал свою статью «Толстой о кинематографе» не в 1908 году, к которому отнесены его беседы, и не в 1910-м, когда Толстой м о г бы в принципе на эти темы с Тенеромо беседовать, и не в 1912-м, когда логичнее всего было такую беседу окончательно обработать. Тенеромо написал свою статью специально для журнала «Кино» в 1922 году, то есть более десятилетия спустя после того, как Толстой, если верить Тенеромо, прочел ему в Ясной Поляне свою лекцию о кинематографе.

Однако самое существенное не в этом. Самое существенное вот что: факт такой лекции весьма сомнителен. Ибо для того, чтобы выслушать от Льва Николаевича рассуждения о «цокающей штучке» и о «вылизывании сюжета», о «тайне движения» и о давящей тяжести подмостков, о бабочке и о жабе-торгаше, И. Тенеромо должен был каким-то образом беседовать с Толстым по меньшей мере в течение получаса. Примем в расчет то обстоятельство, что в последние годы жизни Лев Толстой был постоянно окружен людьми, которые не просто записывали за ним каждое слово, но старались фиксировать каждый шаг. Проникнуть к Толстому, а тем более поговорить с ним без того, чтобы этот разговор или хотя бы факт встречи был бы зафиксирован? Маловероятно. Все дни Льва Толстого в 1908 — 1910 годах, когда И. Тенеромо мог бы обсуждать с ним вопросы кино, почти хронометрированы; так вот: ни в биографических работах П. И. Бирюкова, ни в «Летописи» Н. Н. Гусева, ни в «Ежедневниках» С. А. Толстой, ни в хронологической канве жизни Л. Н. Толстого, составленной для дневниковых томов Юбилейного издания, ни в сопутствующих мемуарах (где все контакты Толстого с «синематографщиками» учтены, все прокрученные перед ним ленты перечислены и все съемки его чуть не пронумерованы), — после июля 1908 года имя Тенеромо не встречается вообще. Вряд ли он мог побеседовать с Толстым инкогнито — Тенеромо слишком хорошо знали в Ясной Поляне, чтобы его появление там прошло незамеченным. Но даже если предположить, что какой-нибудь быстрый его приезд почему-либо не зафиксировали, что в принципе не исключено, то уж фундаментальная беседа И. Тенеромо с Львом Толстым, никем не замеченная, могла состояться разве что мистическим образом.

Все опубликованные до сих пор документы других вариантов не допускают.

Теперь вчитаемся трезвыми глазами в ту запись, которую И. Тенеромо составил для журнала «Кино» в 1922 году.

Статья, как я уже сказал, начинается с описания приезда кинематографистов в Ясную Поляну на съемку юбилея Толстого в августе 1908 года.

Напомню читателям, что дней за десять до юбилея Толстой заболел. Он чувствовал себя так плохо, что продиктовал набросок завещания: просил похоронить его «на месте зеленой палочки». Ходить Толстой не мог: у него была закупорка сосудов в ноге. Поднялся он только 29 августа, уже после юбилея. Сам юбилей был свернут. Множество людей, приехавших и пешком пришедших в Ясную Поляну поздравить Толстого, ушли, так и не повидав его. К торжественному столу юбиляр был вывезен в кресле. За столом присутствовало 22 человека — только родственники и самые близкие люди. Приехавшие в Ясную Поляну накануне юбилея, то есть 27 августа, А. О. Дранков и В. И. Васильев сняли больного писателя сидящим в кресле на веранде, остальную же пленку истратили на «сопутствующие сюжеты». Все это известно.

В своей книге 1912 года И. Тенеромо следующим образом изобразил ситуацию:

«Накануне юбилея... я застал Льва Николаевича больным. Он лежал наверху у себя в кабинете... Больная нога, вся забинтованная фланелью, покоилась, приподнятая, на маленькой подушке...»

Не будем на сей раз углубляться в анализ фактической точности описания. Отметим только следующее: если И. Тенеромо действительно прибыл в Ясную Поляну накануне юбилея (то есть в тот же день, когда и Дранков), то скорей всего он оказался среди тех, кто уехал, не повидав юбиляра,— маловероятно, чтобы И. Тенеромо был допущен в кабинет «наверху». Если же под словом «накануне» И. Тенеромо разумеет свой визит в Ясную Поляну 24 июля 1908 года, и беседа в тот день действительно состоялась, то о чем угодно — только не о кинематографе, ибо Толстой тогда еще в глаза не видел ни одного «синематографщика», не говоря уже о фильмах. Нам в данном случае важно пока не это, а вот что: в 1912 году И. Тенеромо отлично помнит о болезни писателя и даже дает нам, что называется, крупным планом ногу, обернутую фланелью.

Тем интереснее полюбопытствовать, как описывает И. Тенеромо *тот же самый* день в статье 1922 года.

А вот как:

«В дни празднования восьмидесятилетнего юбилея Л. Н. Толстого — в Ясную Поляну нахлынули летучие отряды кинематографистов с аппаратами, ящиками, коробками фильм. Они изводили Льва Николаевича сеансами и ловили его в лесу, в саду, в купальне — и пешим, и на лошади, и босым, и обутым. И когда он, наконец, заболел от этих сеансов и слег, — они и тогда не отступились от него, вывозили больного в кресле на балкон и там снимали.

С добродушной детской улыбкой Лев Николаевич выносил всю эту суетливую кино-инквизицию и даже проявлял особый интерес и к конструкции аппаратов, и к технике съемок, и к репертуару картин...»

Читатель может теперь сам оценить степень достоверности описания, в котором Дранков и Васильев превратились в «летучие отряды» (явно навеянные воображению Тенеромо только что прошедшей гражданской войной), причем появились устрашающие «коробки фильм» (которых быть не могло, ибо Дранков как раз и явился в Ясную Поляну, чтобы первую такую «фильму» сделать, а сделанный фильм он привез Толстому полтора года спустя). Любопытно все-таки представить себе, как Лев Николаевич состязается в скорости с «летучими отрядами» — «в лесу, в саду, в купальне — и пешим, и на лошади, и босым, и обутым»,— надо предполагать, что он все это проделывает с ногой, обернутой фланелью?

Затем И. Тенеромо излагает от лица Л. Толстого те самые высказывания, которые впоследствии и пошли циркулировать по научным трудам и печатным органам.

Вчитаемся.

«— Вы увидите,— сказал он,— как эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей жизни, в нашей, — писательской. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам

придется прилаживаться к бледному полотну экрана и холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Я уже думал об этом и предчувствую надвигающееся...»

Чисто стилистически тут сразу настораживает: «атака!», «штурм!» в устах Толстого. Что же до «цокающей штучки с вертящейся ручкой», то все это, конечно, вполне уложилось бы в воображаемое представление «некинематографического» человека 1908 года о киноаппаратуре, если бы не соседство «бледного полотна экрана» и «холодного стекла объектива», подозрительно отдающих экзальтацией конца 1910-х годов.

Далее Л. Толстой говорит у И. Тенеромо следующее:

«— Но мне даже нравится это. Эта быстрая смена сцен, переливы настроений, каскады переживаний,— право, это лучше, чем тягучее вылизывание сюжета. Если хотите, оно ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания прямо ураганоподобны. Кинематограф разгадал тайну движения. И это велико...»

Тут опять-таки многое подозрительно. Это уж после протазановского «Отца Сергия» или по крайней мере после его «Пиковой дамы» вошли в головы кинозрителей и кинокритиков «ураганоподобные переживания», а монтажная динамика и того позднее. Но в статичных, длинными кусками снятых лентах 1908—1910 годов, где аппарат боится сдвинуться с места и склейка кажется чуть ли не операторским браком,— какие там «переливы», какие «каскады», какая там «тайна движения»! Очень сомнительно...

Далее Л. Н. Толстой продолжает у И. Тенеромо в таком «ураганоподобном» стиле:

«— Когда я писал «Живой труп», я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому. Проклятые досчатые подмостки, как в лещетку [5], сдавили горло драматурга,— и прирезывай, прикраивай по ним живой размах писания. И, помню, когда мне, как новость, рассказали, что какой-то хитрец придумал хитрость и научился вертеть подмостки и, заготовив заранее углами картины, показывать публике новые сцены,— я обрадовался, как ребенок, и позволил себе в пьесе пустить около десятка картин. И то боялся, чтобы эти картины углами не обезобразили пьесу, и каламбурил про себя: выйдет-де не угловая, а, пожалуй, уголовная драма,— зарежут пьесу. И я рад, что при жизни отложил постановку этой вещи. А кинематограф?.. Милое дело! Дрр!.. — и сцена готова. Миг — и новая картина...»

Ох, подозрительно в устах Льва Толстого это «Дрр!.. — и сцена готова». Или каламбур, приличный скорее какому-нибудь юмористическому журналу 1910-х годов, нежели яснополянскому старцу. Или то, что он «волосы рвал на себе, пальцы кусал...» В собственноручном письме В. Г. Черткову от 12 декабря 1900 года сам Толстой несколько иначе изображает свою работу над «Живым трупом»: «Драму я шутя, или, вернее, балуясь, написал начерно» (т. 34, стр. 541). Тогда же П. Сергеенко записал реплику Л. Н. Толстого о том, что для написания драмы (речь идет как раз о «Живом трупе». — *Л. А.*) «необходимо особенно легкомысленное настроение, которого у меня теперь нет». Разумеется, это не значит, что настроение Толстого в ходе писания не могло меняться. Но общий умильный тон передаваемого И. Тенеромо рассказа, повторяю, малоправдоподобен. Не говоря уже о том, что от постановки и публикации «Живого трупа» при жизни Толстой отказался по причинам, более существенным, нежели боязнь поворотного круга.

Далее И. Тенеромо от лица Л. Толстого продолжает:

«— Я серьезно задумываюсь над пьесой для экрана. Есть у меня и сюжет... Страшный, кровавый сюжет. Я не боюсь кровавых сюжетов... Приезжали недавно знакомые из Курска и рассказали потрясающий случай, уже бывший на суде и закончившийся каторгой. Слу-

---

[5] Лещетка (точнее, «лещедка») — расщепленная на конце палка, с помощью которой ловят птиц (см. словарь Даля). — *Л. А.*

чай прямо для кинематографа. Ни в повести, ни в драме не изобразишь так. А на экране будет хорошо. Вот послушайте, вещь может выйти сильная...»

Впечатляющий монолог, не правда ли? «Страшный, кровавый сюжет» — это, конечно же, «прямо для кинематографа» того времени (точнее, несколько более позднего времени — 1914—1917 годов). Но сомнительно, чтобы Толстой рекламировал свой замысел в стиле журнала «Сине-Фоно», да еще и тут же оправдываясь: «Я не боюсь кровавых сюжетов». Это не в его характере. И потом, возникает реальный вопрос: если Толстой так уж рвался написать кровавую пьесу для экрана и даже, «увлекаясь и волнуясь», рассказывал И. Тенеромо «действительно страшную и потрясающую историю об одной баронессе Р.», — почему он все это не написал?

Предвидя этот вопрос, И. Тенеромо дает следующее объяснение (опять-таки в своем романтическом стиле): «У Л. Н. было такое обыкновение. Налетит на него шквал вдохновения, заволнуют образы, и, если он в это время кому-нибудь из близких расскажет сюжет, вещь уже наверное не будет написана. Роды произошли, и он забыл о своем детище».

Странно. Сюжет «Хаджи-Мурата», как известно, Толстой, рассказывал еще ученикам яснополянской школы. Что не помешало ему написать впоследствии одну из лучших своих повестей. Так что «обыкновения» тут никакого не было. А если и было, то прямо противоположное. Вот свидетельство В. Г. Черткова, записанное С. П. Спиро в сентябре 1909 года: «Лев Николаевич, обыкновенно, не любит говорить о своих работах до тех пор, пока они не выльются у него в какую-либо определенную, хотя бы и незаконченную еще форму»[6]. Однако попробуем от гипотез об абстрактном «обыкновении» перейти к реальной вероятности разговора о «сюжете для кинематографа».

Такой разговор мог произойти, например, в начале июня 1910 года, когда Толстой говорил с Чертковым о миссии П. Орленева в качестве народного актера, и при этом обсуждалась возможность использовать кинематограф. Шел подобный разговор и семью неделями раньше, 20—21 апреля 1910 года, когда в Ясную Поляну приезжал Леонид Андреев. Он рассказал Толстому о своих попытках привлечь к кинематографу писателей. В разговоре с ним Толстой увлекся, но быстро остыл, и скорее всего не потому, что кому-то «выговорил» задуманный сюжет, а потому, что ничего конкретного не возникло: недаром сам Л. Андреев ни словом не обмолвился об этой части беседы с Толстым ни в «Утре России», где описал поездку в Ясную Поляну, ни в «Письмах о театре», где речь как раз пошла о кинематографе и о писателях-драматургах.

В вопросе о художественных замыслах Толстого в последние два года жизни вообще нужна осторожность. Делиться своими замыслами Толстой не любил. В эти годы художественные замыслы, которые у него возникали, самому Толстому представлялись не очень реальными: времени, он знал, оставалось мало, и куда важнее художественных сюжетов были для него теперь сборники «На каждый день», «Круг чтения» и статьи по общественным и религиозным вопросам. Так что вряд ли описанный Тенеромо «кровавый сюжет» с «баронессой Р.» мог вызвать в этих условиях авторский энтузиазм.

«Ознакомившись с печальным положением литературной работы в кинематографии, — продолжает И. Тенеромо, — Лев Николаевич сурово сдвинул брови.

— Да, я знаю это. Мне уже говорили. Кинематограф попал в руки торгашей, и литература плачет... Мне довелось недавно видеть интереснейшее явление на берегу нашего пруда. Это было в жаркий полдень... Вижу, на берегу, вблизи камышей, кружится какая-то лиловая с глазками на крылышках бабочка. Кружится упрямо, деловито, и круги ее становятся все у́же, у́же... Смотрю, а в камышах сидит большая, зеленая жаба, с глазами на выкате по бокам плоской головы и шибко-шибко дышит своим белеющим среди зелени зобом. Жаба не смотрела на бабочку, а ба-

[6] См.: С. П. Спиро. Беседы с Л. Н. Толстым (1909 и 1910 гг.). М., 1911, стр. 39.

бочка вилась над ней, как бы нарочно стараясь попасть ей на глаза. И попала. Жаба посмотрела, разинула рот и... странная вещь, бабочка сама влетела туда. Отвратительный, но наивный рот жабы быстро закрылся, и бабочки не стало... Сама влетела в эту жабью пасть... Странное, странное явление, правда?..»

Вот здесь с И. Тенеромо надо согласиться: «наивный рот жабы» — явление более чем странное в речи великого писателя. Однако к чему все это говорится?

«Оказывается... это один из способов размножения. Будучи проглочена жабой, она внутри, в утробе жабы оставляет свои зерна жизни, и они там дозревают и потом выходят на свет божий, и из них делается личинка, гусеница; гусеница замирает в коконччике, а из кокончика вылетает бабочка. И опять начинается игра на солнце, купанье в лучах и создание новой жизни. Вот так и с кинематографом. Сидит в камышах кинематографии жаба — торгаш, а над ним вьется бабочка — литература. Миг — и пасть торгаша проглотила литературу. Но это не гибель ее, нет. Это один из способов создания жизни, продолжение рода ее. В самой утробе торгашества происходит вынашивание и дозревание зерен будущего. Выйдут эти зерна из утробы на белый божий свет и заживут своей яркой и красивой жизнью. Не погибнет литература в кинематографии, а только использует торгашескую жадность и оживет в ярких лучах экрана».

Не будем ломать голову над зоологическим обоснованием рассказанной нам притчи: может быть, и есть где-нибудь на свете бабочки, прыгающие жабам в рот, чтобы отложить там яйца,— я не зоолог и поэтому готов поверить в это. Трудно поверить в другое: в искусствоведческую сторону беседы. И. Тенеромо выдает себя уже словом «кинематография» — в 1908—1910 годах в окружении Толстого употреблялись другие слова: синематограф — синематографщик, кинематограф — кинематографщик. Но главное другое. Главное — что в ту пору никто: ни Леонид Андреев, предлагавший Толстому писать для кинематографа, ни Корней Чуковский, о книге которого Андреев Толстому при этом рассказывал,— никто тогда не шел дальше той идеи, что писатели могли бы делать для кинематографа сценарии лучше, чем это делают кинематографщики,— ни о каком принципиальном воздействии кино на литературу никто тогда не думал и не говорил ни с Толстым, ни вблизи Толстого. Даже в 1911—1912 годах, когда стали появляться андреевские «Письма о театре» и вопрос о соотношении высокой культуры и низкого «Кинемо» стал дебатироваться в прессе и обществе, проблема встала иначе: кинематограф и т е а т р. Проблема соотношения кинематографии и л и т е р а т у р ы не характерна, не актуальна для конца 1900-х годов. Зато она характерна и остроактуальна для другого времени — для начала 20-х годов, когда только что выпущенный на экраны фильм А. Санина по толстовскому «Поликушке» неожиданно вызвал широкий зрительский резонанс, и сторонники традиционного, психологического, «литературного» кино получили козырь в назревавшем споре с левыми кинотеоретиками, которые тоже готовились выяснить отношения с литературой, если не свести с ней счеты.

Любопытно, что под материалом Исаака Тенеромо журнал «Кино» поместил короткий комментарий «По поводу статьи «Толстой о кинематографе». В комментарии, подписанном инициалами В. Т., подчеркивалось «прямое и точно выраженное великим писателем признание революционного значения кинематографа для литературы». Как отреагировал бы на подобную формулировку Лев Толстой, можно только гадать. Зато на нее живо отреагировало то направление советского кино, которое хотело опираться не на хронику и аттракцион, а на литературу и драматургию. И если «В. Т.» — это Валентин Туркин, то отсюда понятная линия идет и к экранизации «Станционного смотрителя» в 1925 году, и к книге «Драматургия кино», выпущенной Туркиным в 1938 году.

Так что «жаба-торгаш» неспроста прыгнула из «камышей кинематографии» в глубины киноведения — она была уже вполне начинена «бабочками».

Но Лев Толстой здесь ни при чем.

Значит ли это, что И. Тенеромо все свои красочные пассажи просто взял, что называется, с потолка?

Нет, не думаю. Этот человек, как я уже говорил, относился к Толстому с настоящим (и совершенно безудержным) благоговением. И, конечно, он хотел написать об отношении Толстого к кинематографу полную правду.

Я подчеркиваю: перед нами вероятнее всего апокриф, но ни в коем случае не мистификация.

Толстой, разумеется, мог говорить о кинематографе больше, чем зафиксировано в мемуарах и летописях,— особенно когда он говорил вскользь. Представим себе такую картину: Жозеф Мейер крутит в Ясной Поляне «Уханя-купца» или «Город Дели в Индии», а Лев Толстой сидит перед экраном в окружении родственников, гостей и крестьян, — наверное, он время от времени говорит что-нибудь, и из двух сотен человек, присутствующих при этом, кто-то его реплики слышит, кто-то едва слышит, а кто-то слышит в пересказе и передает дальше. Ни Маковицкий, ни Чертков, ни Гусев, со всей их стенографией, естественно, не в силах удержать этот снежный ком, особенно когда нечаянные высказывания Толстого катятся в среду «синематографщиков», где каждый хочет, чтобы великий старец сказал по поводу нового искусства что-нибудь обнадеживающее. Остается только, стоя на другом конце поля, ловить снежные шары, катящиеся из Ясной Поляны, из Крекшина, из Кочетов, из Хамовников...

И. Тенеромо, писавший в 1912 году сценарий фильма «Уход Великого старца» и находившийся точно на скрещении сфер «Толстой» и «кино», был в идеальной для этого позиции. Правда, тогда он не решился опубликовать эти мифы. Он их собрал и записал по памяти десять лет спустя, задним числом, в полной зависимости от новой злобы дня. Что в его публикации идет действительно от Л. Н. Толстого, а что от восторженного воображения заинтересованных слушателей и пересказчиков, включая самого И. Тенеромо, определить уже невозможно.

Подведем итоги.

Имеет ли статья И. Тенеромо историко-культурную ценность?

Имеет.

Во-первых,— как эпизод эстетической борьбы начала 20-х годов. Во-вторых,— как пример адаптации толстовского духовного присутствия в массовом сознании 1900—1910-х годов.

Это интересный эпизод из области сопутствовавшего Толстому мифотворчества.

Но вот киножурналистике нашей, к каждому толстовскому юбилею повторяющей пассажи И. Тенеромо в качестве толстовских высказываний, лучше бы этого не делать.

Не говоря уже о серьезных научных исследованиях, вот уже полвека глубокомысленно комментирующих загадочное сидение жабы в камышах кинематографии.

Полвека — срок более чем достаточный для апокрифа.

Т. Селезнева

Заметки о киномемуарах

За последние годы бурно разрастается мемуарная литература о кино. Вначале были фрагменты воспоминаний, небольшие подборки в журналах — «Из прошлого», «Рассказы кинематографистов», «Традиции, уходящие в завтра», затем одно за другим стали выходить отдельные издания. Сейчас они составляют уже внушительный список: «Кинолента жизни» Г. Рошаля, «О том, что прошло» и «Четыре четверти» Е. Габриловича, «Записки киноактрисы» С. Гославской, «Лента памяти» С. Лебедева, «Записки кинохроникера» А. Богорова, «Глубокий экран» и «Пространство трагедии» Г. Козинцева, «Записки кинооператора» В. Горданова (я называю здесь только некоторые). Появился новый тип изданий — сборники воспоминаний, их вышло два: об Эйзенштейне и Вертове. Наконец, в последние два года появились небольшие книжки в одинаковых обложках, на титуле которых обозначено — «Мемуары кинематографистов». Это уже название серии.

Чем больше интерес читателей к мемуарам, тем больше споров о самом жанре. Хотя у жанра солидный возраст, для него нет еще четких, устоявшихся законов и определений; вопросов здесь все еще больше, чем ответов, а в спорах многое пока решается темпераментом и даром убеждения их участников. Но о том, что проблема есть и что стоит она остро, свидетельствует хотя бы интересная, насыщенная дискуссия, организованная в 1974 году журналом «Вопросы литературы».

В этих заметках мы не претендуем на осмысление проблемы в целом, а коснемся некоторых вопросов содержания и развития кинематографических мемуаров бегло, в самом первом приближении.

Мемуары и мемуаристика

Что лучше — одна-две хорошие книги мемуаров или несколько, но разного уровня, разнокачественных? Ответ как будто бы напрашивается сам собой, но не будем торопиться, а вдумаемся в существо вопроса.

«Хороший» или «плохой» — эта оценка рождается из сравнения, из противопоставления. Между тем мемуары как явление требуют прежде всего исторического подхода, при котором оценка будет основываться не только на отличиях, но и на общности, на сходстве.

Сколь блестящи, талантливы и оригинальны ни были бы отдельные произведения мемуарного плана, они прежде всего интересны как свидетельства эпохи. И в то же время как бы они ни были наполнены наблюдениями, характеристиками, осмыслениями, оценками, свидетельствами, это все же всегда наблюдения и оценки одного человека, пусть и незаурядного. Для того, чтобы они приобрели силу исторического документа, нужны *дополнительные* свидетельства, которые либо подтвердят, либо опровергнут данные, сообщенные первым мемуаристом.

Только в *своей совокупности* мемуары могут дать более или менее полную картину эпохи.

Это рассуждение направлено не в защиту мемуаров относительно низкого мемуарного уровня, а в защиту их количества. Мемуаров должно быть много; здесь как нигде может быть уместно выражение «с миру по нитке...».

Так, со страниц воспоминаний ветеранов советского кино А. Разумного, С. Лебедева, Г. Рошаля, Л. Кулешова и А. Хохловой,

Г. Кравченко встают первые месяцы и годы, первые шаги в строительстве новой революционной культуры, время кинематографистов первого поколения.

...Послереволюционная Москва. Ни студий, ни аппаратуры, первая школа кинематографии помещается в обыкновенной квартире, кинотеатры почти все закрыты, саботаж, пленка на вес золота, постоянная нехватка электроэнергии, холод, кирпичный чай и хлеб с патокой, а среди всего этого — «младое, незнакомое племя», исполненное энтузиазма, пренебрежения к комфорту, уверенное в своих силах, веселое и выносливое, щедрое на выдумку и взаимопомощь и бесконечно уверенное в значимости своего исторического часа, своего дела. «Сегодня все эти трудности вспоминаются с волнением — ведь это была наша молодость — и в то же время с удивлением: как все это удалось выдержать ?» [1]

Это уже не просто факты личной биографии; все вместе они — портрет человека определенного типа, времени, коллективный портрет и биография целого поколения.

То же поколение, только повзрослевшее и возмужавшее, продолжает жизнь в книгах А. Богорова и В. Горданова. Другая уникальная эпоха — война, кинематографисты в блокадном Ленинграде. Новые штрихи к портрету, новые важные детали к образу целого поколения...

Да, только совокупность воспоминаний рисует нам время в его своеобразии и неповторимости, высвечивает, делает объемными человеческие фигуры, иной раз оттесненные в нашей памяти протекшими десятилетиями, полустершиеся, туманные и нечетко очерченные, помогает определить их место и значение.

Никто из мемуаристов, например, не сосредоточивается специально на биографии Л. П. Форестье. Это лицо периферийное, оно проходит во всех мемуарах на вторых и третьих планах. Но из суммы беглых упоминаний — то из одного абзаца, из одной фразы, а то и целой странички — вырастает колоритная фигура «наилучшего кинооператора Москвы и Парижа».

Мы привыкли связывать это имя с предреволюционной эпохой кинематографа: ветераны кино еще помнят, как оно гремело наряду с именами Левицкого и Тиссэ [2]. А потом следы теряются, хотя бывший оператор фирмы «Эклер» француз Людовик Форестье пережил вместе со всеми бурные и трудные годы революции, остался навсегда в России, стал Луи Петровичем, снял несколько десятков фильмов, написал даже книгу «Великий немой», воспитал учеников и умер в 1954 году. В день победы Советской России над фашистской Германией 9 мая 1945 года француз Форестье плакал от радости.

Восприятие его облика — от одной книги к другой — меняется, как и сам облик. У С. Гославской это иностранец, «чужой». А. Разумный рисует портрет молодого задиристого гасконца, царящего на съемочной площадке, которую он, как воин, без боя никому не уступает. На съемочной площадке, много лет спустя, падает без сознания от переутомления и скрываемого мучительного недуга Форестье в эпизоде из книги Л. Кулешова и А. Хохловой. Последний выразительный штрих в этом портрете ставит В. Швейцер — тяжко стучащая по коридорам студии деревянная нога и неиссякаемые остроты советского француза Луи Петровича Форестье.

Мемуарам же мы обязаны начавшемуся «воскрешению» Александра Георгиевича Ржешевского. До сих пор он, как тыняновский герой, «фигуры не имел», а имел лишь репутацию, отнюдь не привлекательную — этакого полупрофессионала, полуавантюриста, чья деятельность принесла кинематографии одни несчастья. Имя Ржешевского упоминалось киноведами только в негативном контексте — в связи с «порочной» теорией эмоционального сценария, на котором «подорвались», как крейсеры на минах, по его собственному выражению [3], Эйзенштейн, Пудовкин и Шенгелая.

---

[1] Галина Кравченко. Мозаика прошлого. М., «Искусство», 1971, стр. 23.

[2] Сергей Лебедев. Лента памяти. Воспоминания кинооператора. М., «Искусство», 1974, стр. 179.

[3] Александр Разумный. У истоков. Воспоминания кинорежиссера. М., «Искусство», 1975, стр. 112.

Но из свидетельств В. Шкловского, М. Блеймана, А. Разумного вырисовывается личность несколько иного рода.

Трюковой актер, спортсмен, смелый до отчаянности, любитель риска, своеобразный, непростой и нелегкий, но исключительно талантливый человек и прирожденный сценарист. А. Разумный помещает и портрет Ржешевского в приложении к своей книге.

Фигура оказывается неожиданной даже для его современников. «Ржешевский, — пишет М. Блейман,— был красноармейцем, был чекистом, дрался с басмачами, дрался с бандитами. Я узнал обо всем этом только сейчас... А ведь я знал его много лет...» Узнал он об этом, прочитав автобиографию Ржешевского, когда того уже давно не было в живых. Автобиография имела название: «Кто же я такой? Мне это даже самому интересно» [4].

«Для меня, как и для многих других,— продолжал Блейман,— его биография началась с дурацкой истории, как будто навеки прилипшей к имени. Он был трюковым киноактером, согласился на съемках фильма «Победители ночи» прыгнуть в бурлящую воду с высоты плотины Волховстроя, отказался от этого в последний момент и был со скандалом уволен с кинофабрики «Севзапкино» [5].

Это репутация, ходячая версия. Но есть и другой рассказ об этом же самом эпизоде, увиденном с более близкой дистанции. Рассказывает В. Шкловский:

«Раз его наняли для того, чтобы он бросился в поток Волховской электростанции.

Случился при этом Юрий Тынянов, он отговаривал Александра.

Тот ответил: «Если уж приехал, неудобно, непрофессионально не выполнить задания».

Тогда бросили в воду сосновое бревно.

Оно нырнуло и выплыло расщепленное, как елка.

Юрий Тынянов увез актера с собой» [6].

Два мемуарных свидетельства сталкиваются, не отменяя, но корректируя друг друга. Случай обретает значение факта, документально зафиксированного; создается такая документальность совмещением источников. В оценке же личности Ржешевского мемуаристы не противоречат друг другу, оба дают развернутый и проницательный анализ художественной деятельности описываемого ими человека, не умаляя его достоинств и не скрывая слабостей. Так, самый, казалось бы, субъективный жанр — мемуары — способствует восстановлению исторической объективности.

Есть и другие случаи разногласий мемуаристов, которые при внимательном анализе дают ценный материал для понимания эпохи. Так, например, сошлемся на портрет М. Н. Алейникова, видного организатора кинопроизводства, в свое время директора студии «Межрабпом-Русь», человека талантливого, дальновидного, умного и большого ценителя актерских талантов. Таким именно предстает он в книге Г. Кравченко, таким рисует его В. Швейцер в красивой новелле «Кофе со сливками», и нет ни малейших оснований сомневаться в верности этого портрета.

Вместе с тем несомненно и другое, о чем мы узнаем из книги Л. Кулешова и А. Хохловой: «собиратель талантов» не сумел тем не менее оценить несомненно большого актерского дарования Александры Хохловой, по существу, закрыв ей путь на экран.

Выразительнейшее противоречие! За ним раскрывается не случайная ошибка, промах, недосмотр, но целая эстетика определенного этапа в истории кино — кино времен нэпа: та ориентация на коммерческий успех, то свойственное этому периоду понятие о «красивом» и «некрасивом», которое культивировалось прежде всего студией «Межрабпом-Русь». Хохлова со своей выразительной, но неканоничной внешностью этой эстетике не соответствовала. И никакая борьба за актрису, в которую включились Шкловский, Эйзенштейн, Левидов, ничего в этом не могла изменить. Дошло до того, что одна из полуčастных студий того времени согласилась заключить с Хохловой договор и даже платить ей жалованье, но только при усло-

---

[4] М. Блейман. О кино — свидетельские показания. М., «Искусство», 1973, стр. 308.

[5] Там же.

[6] Виктор Шкловский. Эйзенштейн. Серия «Жизнь в искусстве». М., «Искусство», 1973, стр. 234.

вии, что на экране она... появляться не будет[7].

Таким образом, и в этом случае не отдельные мемуары, но именно мемуарная литература в целом открывает возможность точной и неодносторонней оценки факта, казалось бы, частного, а на самом деле очень характерного для своего времени.

Соединяясь, перекрещиваясь, подтверждая или исправляя друг друга, мемуары о кино превращаются в подлинную сокровищницу для читателей и исследователей. У нас есть уже и опыт тематических мемуарных сборников по истории кино — это прежде всего своды «Эйзенштейн в воспоминаниях современников» и «Дзига Вертов в воспоминаниях современников». Эти книги — первые; необходимость же подобных сборников — о крупном художнике, быть может, об историческом периоде, даже об одном фильме — неоспорима. И оба вышедших сборника — явление значительное и заслуживающее специального обсуждения. О них нельзя говорить в общем обзоре — они ставят и решают особые проблемы, которые здесь могут быть затронуты лишь отчасти или не затронуты вовсе. Но именно они подтверждают мысль о необходимости создавать м е м у а р н у ю л и т е р а т у р у, в своей совокупности создающую образ человека и образ эпохи.

О субъективности

Пожалуй, больше всего спорят о праве мемуариста на субъективность.

Поскольку объективность редко бывает присуща человеку искусства, а является уделом истории и науки, поскольку художник просто не может не быть субъективным, когда дело касается восприятия, вкусов, пристрастий, оценок, тех или иных людей или событий, можно было бы эти споры игнорировать как беспредметные. Но этим легко было бы оказать мемуаристам (в том числе и будущим) плохую услугу. И потому к этому вопросу нужно отнестись серьезно.

Слов нет, если человек отбирает и выстраивает факты с заведомым расчетом на сенсацию и эпатаж, если он подчеркнуто демонстрирует свои личные пристрастия с единственной целью привлечь к себе внимание — такая субъективность вредна.

Но нехороша и другая крайность, когда мемуарист намеренно и во что бы то ни стало пытается стать выше собственных пристрастий. В этом случае его рассказ рискует потерять значение документа времени, а превратится в подобие статьи, в основании которой лежат материалы, легко восстанавливаемые по другим источникам.

Субъективность в мемуарах, их личностный характер — это, вообще-то говоря, не недостаток, а скорее едва ли не то ценное в них, конечно, если речь идет не о сознательной фальсификации, не о тенденциозном искажении или подтасовке фактов, что составляет их специфику и значение, что создает «эффект присутствия», позволяющий воспринимать рассказ мемуариста как документ времени, как объективную его сущность в субъективном образе мемуариста.

Есть мемуары, делающие упор на события; автор в них как бы устраняется, целиком отдавая площадку фактам. Таких большинство.

Есть другие, где доминирует отношение к событиям. Часто оно проявляется в подчеркнутой авторской интонации, которая окрашивается то патетически, то лирически, то легкой иронией, юмором. Пример мемуаров последнего рода — воспоминания Е. Кузьминой и многие главы в книге Е. Габриловича. В таких воспоминаниях — взгляд в прошлое из настоящего, столкновение временных пластов и соответственно как бы два человека: тот, который пишет, и тот, о ком он пишет.

Реже встречаются мемуары, в которых есть и факты и отношение к ним, но отношение с о в р е м е н н о й фактам эпохи. Реже, потому что труднее всего воспроизвести собственную психологию полувековой давности.

К числу таких мемуаров принадлежат, например, мемуары С. Гославской[8]. Актриса пишет

[7] Л. К у л е ш о в, А. Х о х л о в а. 50 лет в кино, М., «Искусство», 1976, стр. 96, 106, 115.

[8] С. Г о с л а в с к а я. Записки киноактрисы. М., «Искусство», 1974.

о предреволюционном кинематографе — устаревшем и примитивном на наш сегодняшний взгляд,— и пишет о нем серьезно, уважительно. Она передает восприятие современника Великого Немого. Юная актриса, выросшая в семье театрального драматурга, восторженно влюбленная в театр и стремящаяся его принципами «облагородить» младенчески беспомощное искусство кино,— такой она предстает и на страницах своей книги.

Сейчас мы понимаем, насколько наивны были эти попытки да подчас и самые представления актрисы о «высоком искусстве» (сравните хотя бы описанные ею эпизоды съемок фильмов «Братья», «Невеста огня»). Конечно, понимает это и сама С. Гославская. Но она не хочет задним числом подправить свое первое впечатление, не боится показаться архаичной или старомодной, и в этом ценность ее мемуаров. Будучи субъективной, она тем самым воспроизводит, через себя воссоздает тот конкретный социально-психологический и эстетический контекст, в котором формировалось искусство кино раннего этапа.

Та же конкретность, тот же «эффект присутствия» в начальных главах книги Г. Рошаля [9]. Это рассказ о юных годах режиссера, о его увлечении театральной работой с детьми. И в то же время это рассказ о юности советского искусства.

Годы «неповторимой радости», мощный всплеск человеческих способностей, вызванный революцией, потребность в творческом самовыражении, аллегорические пантомимы, осовремененные сказки, комбинация раскрашенных табуреток в качестве реквизита — все это воссоздано на страницах его книги конкретно и весело, все пропущено увлеченно и радостно через собственное восприятие.

Необыкновенно выразительна и сама личность мемуариста, самозабвенного и по-детски непосредственного в своих увлечениях. Его описания «игроспектаклей» и «игродействий» не только увлекательны, но и очень ценны своей исторической точностью, той точностью, которую могут передать только личные свидетельства организатора и участника этих «игродействий» и которую не в состоянии заменить никакие позднейшие научные исследования.

Насквозь субъективны и превосходные книги Г. Козинцева, по своему значению и характеру выдвигающиеся далеко за пределы обычных мемуаров. Здесь случай особый: «субъективен» в книгах Козинцева самый материал: художник раскрывает собственный творческий процесс. В этом случае особое значение приобретает движение ассоциаций, улавливание творческих импульсов и состояний, передача раздумий и размышлений — всего того, что ведет к конечному художественному итогу. Книги Г. Козинцева, подчеркнем это еще раз, не мемуары в привычном понимании слова, но они — единственные в своем роде раздумья художника, целиком посвященные раскрытию пути к художественному совершенству. Режиссеру удалось не только уловить это непрерывное, но вечно ускользающее от фиксации, от анализа состояние, не только записать, закрепить его, но сделать это в литературно безукоризненной форме.

Перед нами — личность, одержимая творчеством, которое поглотило ее без остатка, сделалось вторым «я». Это мучительное, но и счастливое психологическое, нравственное и интеллектуальное напряжение, это тысячи вопросов себе, искусству, времени — вопросов, на которые далеко не всегда есть ответы; это исповедь, осмысление себя в контексте истории, настоятельное требование к читателю думать и мучиться вместе с ним, и это вечная неудовлетворенность, попытка преодолеть в процессе поиска несовершенство самых совершенных выразительных средств.

Книги Г. Козинцева представляют собой бесценный материал для изучения психологии творчества и в этом смысле уникальны по значимости — для читателя, искусства, науки.

Субъективность, таким образом, оказывается явлением необходимым, когда речь идет о процессе становления художника, диалектике развития самой личности. Большинству же современных киномемуаров грозит не опасность субъективизма, а скорее напротив — опасность искусственного самоограничения, ложного объективизма.

---

[9] Григорий Рошаль. Кинолента жизни. М., «Искусство», 1974.

Самоограничение

Причины его различны — и уже упоминавшаяся нами боязнь быть пристрастным в оценках людей или событий, и личная скромность, и понимание своей ответственности перед историей, перед обществом, и того, что сам мемуарист в свою очередь подлежит суду истории.

Но чем бы оно ни объяснялось, самоограничение нередко вредит непосредственности и личностной окраске мемуаров.

Книга «У истоков» А. Разумного наполнена рассказами о людях, с которыми мемуаристу довелось работать; приложена даже целая серия графических портретов, выполненная самим автором; отлично передана атмосфера, в которой возникало строительство советского киноискусства. Все это — несомненные и неопровержимые достоинства мемуаров.

Однако С. Гинзбург в предисловии к ним верно отметил, что, рассказывая много поучительного о развитии кинематографа и о своих товарищах, мемуарист «становится крайне немногословным, когда пишет о собственных творческих замыслах».

А между тем у Разумного жизнь была насыщенной и разносторонней творчески. Он был художником кино, режиссером, оператором, актером, работал в игровом кино и в хронике, был театральным режиссером, одним из организаторов советской кинематографии. Разумный был автором первого советского художественного фильма («Восстание», 1919), первой экранизации повести Горького «Мать» и одновременно — художником и режиссером фильмов, принадлежащих стилистически еще дореволюционному кино («Черное и белое», «Вор любви», «Четвертая жена» и т. п.). Какие разнообразные впечатления, какая амплитуда исканий, удач и поражений... Но обладая завидной памятью, прекрасно описывая обстановку, в которой создавались фильмы и спектакли, Разумный в своей книге за редким исключением избегает говорить о них. Агитспектакли, с которыми ездил на Дальний Восток передвижной театр, хотя бы перечислены, что же касается агитфильмов, мы не узнаем даже их названий. Конечно, рассказывать о них не так уж просто — слишком специфичен их жанр, их назначение (утилитарно-агитационное), слишком короткой была их художественная жизнь. Но рассказать о них все же было можно, тому свидетельством хотя бы упоминавшиеся уже воспоминания Г. Рошаля. Впрочем нужно ли рассказывать о них, таких быстротечных, таких недолговечных? Конечно: они характеризуют эпоху, предшествовавшую рождению советской кинематографии, и ценность такого рассказа еще увеличится, если учесть, что основная масса их не сохранилась.

Книга А. Разумного насыщена документами: рецензиями, договорами, отчетами, отзывами на его фильмы и спектакли, ссылками на газетные и журнальные статьи. Режиссеру как будто кажутся более надежными и «объективными» чужие оценки и впечатления, и он становится исследователем и критиком собственного творчества. Возникает переориентация на документ: он начинает подменять собой личное суждение и впечатление мемуариста.

В какой-то мере самоограничение свойственно и С. Лебедеву. Его хорошая, легко и непритязательно написанная книга [10] заканчивается обращением к молодым операторам, по существу — статьей об операторском искусстве. Автор словно спешит прервать самого себя, свой живой рассказ о «времени и о себе», как если бы жанр воспоминаний внезапно показался ему недостаточно значительным и серьезным.

Психологический барьер существовал даже для М. Блеймана, опытного и талантливого критика и кинодраматурга. «Я не мемуарист,— признался он в предисловии к книге «О кино — свидетельские показания»,— и мне неловко писать о себе». Свою книгу он построил поэтому как комментарий к собственным критическим статьям и рецензиям, написанным им на протяжении 50 лет. Это интересная, умная и глубоко личная книга; в ней восссозданы облики нескольких кинематографических эпох и — конечно, биография ее автора, который сам был их неотъемлемой частью. Все это придает «свидетельским показаниям» несомненную научную

---

[10] Сергей Лебедев. Лента памяти. Воспоминания кинооператора.

ценность. И все-таки жаль, что подлинных мемуаров М. Блейман не написал, и книга его — это победа профессионала над мемуаристом, и может быть, победа пиррова. Ведь он видел и помнил много, любил и умел вспоминать, был прекрасным рассказчиком, но как и многие другие люди его типа и его времени не записывал своих рассказов, как не собирал он и личного архива. И потеря эта теперь невосполнима.

Л. Кулешов и А. Хохлова, в отличие от М. Блеймана, писали мемуары.

Они написали книгу о совместной жизни двух любящих друг друга, талантливых, бесконечно преданных искусству, оптимистичных и, в конечном счете, счастливых людей — о самих себе. Их книга — человеческий документ большой привлекательности и ценности.

Но такова судьба всякого крупного художника: открывая его мемуары, читатель прежде всего будет искать в них ключ к его собственному творчеству. Увы, читатель книги «50 лет в кино» вскоре убедится, что художник в ней потеснился, чтобы дать место человеку; потеснилось и творчество, чтобы дать место биографии. Эта книга, пожалуй, самый яркий пример искусственного самоограничения мемуариста.

Оно сказалось прежде всего в той торопливости, некоторой даже небрежности, с какой Лев Кулешов ведет повествование о самом значительном, кульминационном периоде своего творчества — о 20-х годах. Воспользовавшись материалом, содержащимся в своих ранних книгах («Искусство кино», 1929; «Практика кинорежиссуры», 1935), Кулешов и его соавтор Хохлова не сочли для себя интересным заново осмыслить или дополнить этот материал, они предпочли его просто пересказать. Естественно, что позднейший пересказ уступает прежнему: он менее живой, более сухой и беглый, из него почти исчез конкретный фон и та энергия времени, которая буквально брызжет из ранних работ автора.

Почти аскетическая сдержанность характерна и для рассказа о более позднем и менее известном периоде творчества Кулешова. В результате трудно проследить принципиальные отличия или, наоборот, связи между этими двумя этапами деятельности режиссера. Авторы охотнее всего останавливаются на бытовых деталях, и читатель с благодарностью воспринимает их, как и любые мелочи из биографии двух выдающихся художников. Но его интерес не может удовлетвориться только ими. Думается, что он пожалеет, например, о той внезапности, с которой прерывается рассказ о коллективе Кулешова (стр. 85), и наверняка огорчится, когда дойдет до «белых пятен», оставленных режиссером в собственном творчестве. А такие есть. К ним в первую очередь относится история фильма «Ваша знакомая» («Журналистка»), поставленного в 1927 году и сохранившегося только в крошечном фрагменте.

Этот фильм в свое время принят был прохладно, да и до сих пор истинное принципиальное значение его остается невыясненным, неисследованным.

В самый разгар споров о «психологизме» Кулешов, убежденный его противник, создал чистейшую камерную психологическую драму — историю неудачной любви и разочарования, по стилю необычную и непривычную как для самого Кулешова, так и для кинематографии того периода в целом. В известной мере его картина продолжала и развивала то, что было заложено уже в предшествовавшем ей фильме «По закону» — камерность, внимание к психологическим деталям, неторопливость, замедленность ритма.

Фильм бел ценен и другим: А. Хохлова дебютировала в нем в большой психологической роли. К тому времени за ней уже прочно укрепилось амплуа актрисы «кулешовской школы», и лишь немногие умели разглядеть в ней еще и дар актрисы психологической. Это было неожиданно, но верно, об этом свидетельствовала уже лента «По закону». Фильм «Ваша знакомая», сценарий которого был написан специально для Хохловой, это лишь подтвердил. И подтвердил очень убедительно. Словом, сохранись картина до наших дней, в ней, возможно, обнаружились бы начала, получившие осуществление во многих из достижений кинематографа позднейших десятилетий. Мемуаристы это, повидимому, понимали и тем не менее, может

быть, считаясь с давними оценками, посвятили картине всего полстранички, не воспользовались возможностью восстановить историю этой недооцененной и теперь позабытой работы. Так читатель и историк кино лишились ценнейшего материала.

Почему же так невнимателен оказался художник к себе самому?

Одну из причин мы можем назвать почти с уверенностью.

Лев Кулешов стал классиком в том возрасте, когда другие еще только начинают свой путь в искусстве. Его открытия, его ошибки, фильмы, вся его творческая биография многократно исследованы и описаны в литературе, и можно представить себе сложность мемуариста, которому приходилось писать про себя, так сказать, после всех. Этим, надо думать, и объясняется самоограничение, то почти самоустранение, которое избрал Лев Кулешов в рассказе о себе как о художнике. По этой или по другой причине, но столь решительно преодолев в своей книге «субъективность», Кулешов — режиссер и теоретик оказался значительнее Кулешова-мемуариста.

О литературе и «эффекте присутствия»

«...Сергей Михайлович встретил мать на вокзале.

Вещи матери положили на двухколесную повозку. Владелец повозки, человек в шляпе, в старом пальто, подпоясанном широким ремнем поверх, погнал тележку по Орликову переулку, по Мясницкой улице и, повернув на бульвары, привез Юлию Ивановну на Чистые пруды.

Он помог поднять вещи на второй этаж.

Юлия Ивановна заплатила ему хлебом. Сергей Михайлович прибавил плату — еще кусок.

Юлия Ивановна осмотрелась: какие кругом знакомые вещи. И кто их так странно расставил?..»

Так отбирает и компонует реальные и вымышленные детали В. Шкловский, желая восстановить события, свидетелем которых он не был. Так пишут биографические романы. Но так написаны и многие куски его полумемуарной книги о С. М. Эйзенштейне, отрывок из которой мы привели.

Мы не уловим разницы между временем, когда автор знал героя своей книги и когда он еще не знал его. Он описывает и цвет занавесей на окнах в доме родителей будущего режиссера, и утренний завтрак маленького Сережи, и даже мысли его по пути в училище. Можно быть уверенным: ни один факт в книге не вымышлен, факты известны, авторским же является только принцип их объединения. Из мелких, мельчайших, разрозненных и разновременных деталей Шкловский реконструирует дух и быт эпохи, в которой герои приобретают историческую и психологическую конкретность. Это-то и создает «атмосферу», обеспечивающую «эффект присутствия» героя и автора повествования.

Умение выбрать деталь, концентрирующую в себе суть явления, умение рассказать о событиях отличает и книгу кинооператора А. Богорова [11].

Вряд ли, например, можно было выбрать более выразительную деталь в одном из эпизодов из жизни блокадного Ленинграда. Трое людей движутся гуськом по глубокому снегу. Собственно, движением назвать это трудно — оно меряется сантиметрами, на большее нет сил. И люди скорее похожи на тени. Человек, «идущий» первым, роняет в снег продовольственные карточки и не замечает этого.

Что произошло — понимают только двое остальных. «Значит, к этому человеку, к его семье вплотную придвинулась голодная смерть».

Дальше мемуарист, замыкающий группу, видит, как двигающаяся за ними женщина останавливается, как она с усилием поднимает карточки, как машет руками и пытается закричать, остановить, но крика не получается. Расстояние между ними — целых четыре метра!

«И вдруг,— пишет мемуарист,— случилось то, что я до сих пор забыть не могу. Женщина п о б е ж а л а вслед за ним...» [12]

---

[11] А. Л. Богоров. Записки кинохроникера. Л., Лениздат, 1973.
[12] Там же, стр. 169—170.

Вряд ли, повторяю, можно было выбрать более выразительную и точную деталь, чтобы раскрыть и силу человеческого самоопределения и то особое единение, внутреннюю связь людей, которая спасла ленинградцев от духовной смерти...

Особое значение имеет деталь при создании человеческого портрета. Не может быть удачным образ, выстроенный только из крупных блоков общих оценок, сколь бы весомыми они ни были. Во всяком случае, не будучи особенным, он не будет и достаточно убедительным — здесь зависимость прямо пропорциональна. Этим объясняется и интерес читателя к подобным биографиям. Такой интерес иные объясняют нездоровой тягой к «пикантностям», на самом же деле в основе своей этот интерес и закономерен и легко объясним.

Создание «эффекта присутствия» личности — одна из самых сложных задач для мемуариста, особенно когда дело касается выдающегося современника. Впрочем, вообще трудно писать о хорошо и близко знакомых людях. Показателен, например, укор, который делает М. Блейман в собственный адрес: «О Юткевиче, о Козинцеве и Трауберге — моих близких друзьях — я не могу вспомнить ничего значительного. И это моя вина, а не их. Может быть, крупные люди, они передо мной не раскрылись настолько, чтобы я мог о них говорить» [13]. Это же, наверное, могли бы сказать о себе и другие мемуаристы.

Нередко, оказываясь один на один с исторической личностью, мемуарист обнаруживает робость и скованность, часто понятную и естественную, особенно на первоначальном этапе, когда слишком мала временная дистанция, разделяющая живого человека и его словесный портрет.

Отчасти поэтому, когда идет речь о крупном художнике, мемуарист порой предпочитает писать о его творчестве, а не о нем самом. Но в этом случае возникает опасность: воспоминания рискуют превратиться в критическую статью.

Показателен в этом смысле большой и интересный раздел книги Г. Рошаля «Рассказы о друзьях». Если сравнить, например, портрет Михоэлса и, скажем, портрет директора картины Циргиладзе, «за» и «против» обоих методов станут очевидными. «В. С. Циргиладзе» — это действительно рассказ, герой которого, живой и неповторимый, написан свободно и раскованно. Этюд «С. М. Михоэлс» построен по всем правилам ораторской речи, метафоричной и патетической, и немногочисленные бытовые детали только нарушают этот в целом строго выдержанный стиль. Конечно, фигура актера выигрывает от этого в масштабности, но она безусловно проигрывает в том конкретном, особенном, что отличало С. Михоэлса как человека и что составляло его личностную сущность.

«Эффект присутствия» в мемуарах достигается по-разному. С. Гославская, например, с чисто женской наблюдательностью улавливает и передает мельчайшие нюансы поведения и настроения своих «героев». Так оживляет она фигуру крупнейшего режиссера дореволюционного кино П. И. Чардынина, которую мы себе до ее книги с трудом представляли.

Свои заметки о С. М. Эйзенштейне Б. Агапов определил как «субъективные дополнения современника к истории жизни художника» [14]. Субъективность мемуариста здесь прежде всего в создании собственного образа. Агапов сознательно идет на то, чтобы придать самому себе своего рода «комплекс неполноценности», потому что так ему легче оттенить величие своего кумира. Возможно, эта легкая трансформация собственной личности, избранная писателем как литературный прием, и не может быть признана безупречной: очень уж она облегчает задачу, которую ставил перед собой мемуарист: любой ценой стать лишь фоном для своего героя.

Мы становимся свидетелями своеобразной психологической борьбы, причем борьбы односторонней, потому что второй ее участник — Эйзенштейн — вряд ли даже подозревал о том, что такая игра ведется.

---

[13] М. Блейман. О кино — свидетельские показания, стр. 421.

[14] Борис Агапов. Резидент дьявола. В кн. «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», М., «Искусство», 1974.

В воспоминаниях Агапова действуют не один, а два героя, из которых один непрестанно и напряженно изучает другого. Их разность позволяет подмечать самые неожиданные нюансы, а несовпадение их индивидуальностей влечет за собой неоднозначность восприятия гения: это и постоянная тяга к нему, это и удивление, и настороженность, а подчас и раздражение, но это всегда стремление постичь тайны неугадываемой личности. Так становится ясным, что пристальный интерес мемуариста к мельчайшим деталям характера, поведения и быта Эйзенштейна — лишь оборотная сторона обостренного интереса к его творчеству, попытка совместить в одном очерке человека и художника. И именно это приводит Б. Агапова к интереснейшим, порой чрезвычайно проницательным наблюдениям и размышлениям о тайнах творческого метода Эйзенштейна. Таким наблюдением является, например, сцена с маской «мертвого клоуна».

Еще более богатыми по глубине и драматизму являются мемуары С. Бирман, сконцентрированные вокруг ее работы с Эйзенштейном в «Иване Грозном»[15]. Ее Старицкая — одно из самых сильных достижений фильма, но чего, оказывается, стоила ее удача!

Актриса самым бережным образом восстановила этот интереснейший эпизод своей жизни, воспользовавшись документами того времени — своими письмами к Эйзенштейну. Она сделала это без модернизации и тени женского кокетства, будучи строга к себе до жестокости,— так может рисовать себя только действительно большой и требовательный в своем искусстве художник. Ей не надо было сейчас в работе над мемуарами строить свой образ, она сделала это уже тогда, в 1943 году, когда положила начало своеобразному «роману в письмах», которые так и остались без ответа.

Здесь, как и у Б. Агапова — тоже несовпадение личностей, интересных, почти равных по силе таланта, в которой оба хотят выиграть, но выиграть по-своему. Это взаимодействие — активное с обеих сторон, и это не только и не столько столкновение личных воль и характеров, сколько драматическое столкновение разных методов в искусстве. Это союз и вражда, «любовь и ненависть» одновременно.

Такая диалектичность, многосторонность, неоднозначность в освещении и анализе личности героя воспоминаний является не только достоинством мемуаров Бирман. Она свидетельствует о большем — она признак того, что мемуарная литература о С. М. Эйзенштейне вступила в новую высшую стадию, когда рассказ о встречах с режиссером перерастает в анализ творческих взаимоотношений с ним.

●

«Страшно подумать, что... если нужны будут годы, чтобы восстановить все то, что сделал для советского театра Мейерхольд, то... его репетиции-спектакли утеряны для искусства навечно» (Е. Габрилович).

Михоэлс «был первоклассный сочинитель коротких новелл. Иногда я думаю, как много мы потеряли оттого, что почти все, что говорил, что импровизировал Соломон Михайлович, исчезло» (Г. Рошаль).

«Как хорошо, что издано собрание сочинений Эйзенштейна. Но сколько его поразительных по точности, мудрости и остроумию высказываний разбежалось по свету» (С. Ростоцкий).

«Вот прекрасные горячие глаза Коли Шенгелая встретились с нетерпеливыми глазами Пудовкина, мнения их разошлись, закипел спор.

Спор страстный, живописный, и... как жаль, что не велось тогда стенограмм и река уносит все — палый лист и свет звезды!» (В. Швейцер).

Эти сожаления, проходящие лейтмотивом по многим кинематографическим мемуарам, глубоко поучительны. Ведь память мемуариста нередко может стать единственным свидетельством там, где не велось стенограмм, где «разбегались по свету» мысли, которые могли, должны были стать достоянием советской культуры. Мемуары и есть часть нашей культуры и поэтому принадлежат не одному кино, а всему обществу в целом. Создавать и издавать их наш общий общественный долг.

---

[15] Серафима Бирман. Неотправленное письмо. В кн. «Эйзенштейн в воспоминаниях современников».

Шухрат Аббасов

После Ташкентского фестиваля

Заметки режиссера

Считается, что кинофестиваль — это прежде всего фильмы. И действительно, уровень и значимость фестиваля в большой мере определяются содержанием и насыщенностью программ, качеством картин, их идейно-художественной направленностью. Но ведь фестиваль — это не только фильмы. Это и люди, которые их создают, это встречи с единомышленниками, с товарищами по профессии, которые, как и ты сам, посвятили себя киноискусству и небезразличны к его судьбе. Фестиваль, наконец, всегда дает поводы для серьезных раздумий. О больших и малых событиях в жизни людей и целых народов, в той или иной мере отраженных на экране. О путях развития кинематографа.

И еще фестиваль — это работа. Радостная, отмеченная настроением праздника, но все же работа. Динамика фестивальных будней, пестрый калейдоскоп впечатлений, обилие самой разнообразной информации — все это увлекает тебя, не дает остановиться, поразмыслить над увиденным и услышанным. Только потом, по прошествии времени, получаешь возможность спокойно разобраться в том, что всего отчетливее запечатлелось в памяти.

Сегодня, вспоминая IV Ташкентский, ясно видишь, насколько значительным по своим масштабам, насколько важным и интересным был этот смотр передового киноискусства трех континентов — Азии, Африки и Латинской Америки. Опираясь на уже сложившиеся традиции, IV Международный кинофестиваль в Ташкенте поднялся на качественно новый уровень: впервые латиноамериканские кинематографисты показали свои произведения в официальной программе нашего киносмотра, стали полноправными его участниками. Расширение «географии» фестиваля произошло закономерно. Ведь благородный девиз ташкентского кинофорума «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» в равной степени дорог и близок деятелям передового кинематографа во всех частях света; им дороги и близки идеи, провозглашенные Коммунистической партией Советского Союза, последовательно поддерживающей справедливую борьбу народов за национальное освобождение, политическую и экономическую независимость, прогресс во всех областях социальной и культурной жизни. За мир без войн, за мир, в котором восторжествуют принципы равенства, дружбы и сотрудничества между государствами. Кинематограф, вдохновленный этими благородными идеями, вносит свой вклад в их осуществление. Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев подчеркнул в приветственном послании участникам и гостям Ташкентского фестиваля: «В современных условиях, когда разрядка напряженности стала ведущей тенденцией в международных отношениях, кино призвано играть особо важную роль в деле культурного обмена, сближения народов, противодействия силам международной реакции».

Мы знаем, что силы эти еще далеко не сложили оружия. «Дело в том, — отмечал в своей речи на октябрьском (1976) Пленуме

Флаг фестиваля поднят...


тошкен
мамлак
кинофес

ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев, — что на свои поражения в социальных битвах, на потерю колониальных владений, на отход от капитализма все новых и новых стран, на успехи мирового социализма и рост влияния компартий в буржуазных государствах — на все это агрессивные круги капиталистического мира реагируют лихорадочным развертыванием военных приготовлений. Разбухают военные бюджеты, создаются новые виды вооружений, строятся базы, предпринимаются военные демонстрации. Опираясь на эту «позицию силы», империализм надеется удержать ускользающую из его рук возможность командовать другими странами и народами».

Да, в мире неспокойно, в мире еще слишком много ненависти, угнетения, «горячих точек», чреватых опасностью крупного военного конфликта. Тысячи чилийских патриотов томятся в застенках фашистской хунты, льется кровь африканцев на улицах Кейптауна и других городов ЮАР.

Но одновременно мы являемся свидетелями событий большой исторической важности, подтверждающих необоримость сил социализма и национально-освободительного движения, сил мира и прогресса.

Среди стран-участниц IV Международного кинофестиваля в Ташкенте была Народная Республика Ангола, чей народ с помощью своих друзей из социалистического лагеря немногим более года назад одержал победу над иностранными империалистическими интервентами и внутренней реакцией. Вьетнамские кинематографисты всегда были желанными гостями на Ташкентском и Московском кинофестивалях. На этот раз деятели кино героического Вьетнама были представлены в Ташкенте единой делегацией. Участники фестиваля и его многочисленные зрители встречали вьетнамских товарищей с особенной теплотой и энтузиазмом, приветствуя в их лице мужественный народ, отстоявший свою свободу и независимость в трудной, многолетней борьбе, в результате которой произошло воссоединение страны, ныне ставшей социалистической республикой. Советские люди, как и все прогрессивное человечество, с глубоким удовлетворением восприняли весть о победе патриотических сил Лаоса. Народ Лаоса под руководством марксистско-ленинской народно-революционной партии приступил к строительству новой жизни, что является важным политическим событием на азиатском континенте.

Художники мирового кино, чье творчество развивается под воздействием передовых идеалов современности, чьи фильмы несут на себе отпечаток радостей и тревог нашего времени, — по-граждански активно, живо и заинтересованно откликаются на все, что совершается сегодня в мире; в их картинах ощущается биение пульса планеты, забота о настоящем и будущем человечества.

Экран последнего Ташкентского международного кинофестиваля подтвердил это вновь, ярко продемонстрировав политическую и творческую зрелость кинематографистов афро-азиатских стран и латиноамериканского континента — участников нашего представительного киносмотра.

Международный форум самого массового и подлинно интернационального искусства в Ташкенте является огромным общественным и культурным событием в жизни нашей республики; мы считаем его своим кровным делом. Центральный Комитет Компартии Узбекистана, оргкомитет и генеральная дирекция IV Ташкентского кинофестиваля, узбекские кинематографисты в тесном сотрудничестве с кинематографистами других республик, с помощью своих добрых друзей из Москвы и других городов РСФСР, хорошо, плодотворно поработали в период подготовки к этому ответственному смотру мирового кино. В частности, по заданию фестивальной дирекции в девять стран были направлены специальные делегации, чтобы на месте отобрать лучшие фильмы, созданные в последнее время, для включения и в основную и в информационную программы.

Вместе с другими членами оргкомитета мне было поручено провести такую работу в Мексике и на Кубе. Десять дней, проведенные на латиноамериканской земле, оставили неизгладимый след в моей памяти. У меня была воз-



Митинг солидарности с борющимся народом Чили

можность воочию убедиться что Латинскую Америку по справедливости называют «пылающим континентом»: именно там проходит сегодня один из важнейших рубежей антиимпериалистической борьбы, в которую включается и кинематограф. Так, например, на Кубе нам показали большую программу игровых и документальных лент, проникнутых пафосом революционного преобразования действительности, рожденных практикой социалистического строительства, осуществляемого кубинским народом под руководством Коммунистической партии. В Мексике же мы видели фильмы, свидетельствующие о наличии в кино этой страны боевого прогрессивного направления; авторы таких картин открыто выражают свою солидарность с освободительной борьбой латиноамериканских трудящихся, выступающих против империалистического гнета и национальной реакции, поддерживающих революционную Кубу, антифашистское и демократическое движение в Чили. Позднее, уже в Ташкенте, я посмотрел документальную публицистическую ленту колумбийца Хуана Клавихо «Слушай, Чили!», талантливую художественную картину режиссера из Перу Бернардо Ариаса «Силы земли», выражающую идею социального протеста против помещичьего произвола и эксплуатации, а также ряд других произведений, непосредственно связанных с общественно-политической реальностью Латинской Америки.

Первым в их числе мне хочется назвать острый политический фильм «Это случилось на руднике «Маруснa», созданный в Мексике чилийским режиссером Мигелем Литтином, вынужденным после фашистского переворота в Чили жить и работать в эмиграции. Сюжет картины основывается на реальных исторических событиях. В 1907 году в поселке Санта Мария де Икике, на руднике «Маруснa», принадлежавшем английской компании, вспыхнула одна из первых в истории Чили крупных забастовок рабочих. Однако трагедия «Маруснa» — это не только история. Вот что говорит по этому поводу автор, Мигель Литтин: «Фильм возник из потребности собрать воедино воспоминания людей о важном событии в истории борьбы рабочего класса Чили за свои права и показать истоки репрессий и фашизма в стране, корни того, что сегодня называют трагедией Чили. Картина была задумана в тяжелые дни военного переворота в сентябре 1973 года. Мы хотели рассказать о сегодняшней трагедии Чили, преломленной сквозь призму истории...»

В самом деле, фильм интересен прежде всего тем, что события семидесятилетней давности ярко перекликаются в нем с современной чилийской действительностью... Невыносимые

условия труда на руднике и жизни в поселке доводят шахтеров и их семьи до состояния, близкого к помешательству. В кадре толпы голодных мужчин и женщин мечутся по огромному пространству ослепительно-белого карьера с пустыми котелками в руках — в поисках несуществующей пищи. Стуча ложками и металлическими кружками, они появляются неожиданно перед теми, кто несет прямую ответственность за неисчислимые бедствия народа, — как напоминание о преступлениях эксплуататоров. Этот обобщенный образ горя, нищеты, голода и страданий, леденящий душу, звучит суровым приговором капитализму, страстным и неоспоримым его обличением.

Мне хотелось бы подчеркнуть здесь один важный момент — стремление авторов фильма выразить в национально-своеобразной форме идею общечеловеческого звучания: рассказывая о том, что случилось много лет назад на чилийском руднике «Маруспа», они заставляют зрителя задуматься не только над сегодняшней трагедией народа Чили, но и над положением трудящихся в других странах континента, где международный империализм сохраняет свои позиции, а реакционная национальная буржуазия прибегает к методам подавления стачечной борьбы, мало отличающимся от тех, что использовались хозяевами «Маруспа».

В картине есть потрясающий эпизод, когда отряд военных карателей в присутствии представителей государственной власти расстреливает рабочих, поднявшихся на защиту своих интересов. Расстрел напоминает тщательно отрепетированный спектакль: палачи буквально изощряются в убийстве, упиваются актом чудовищной жестокости... Ровный строй солдат, винтовки, точно наведенные на цель, своеобразная пластика, ритмичность каждого движения, совершаемого уверенно, привычно — техника убийства, доведенная до автоматизма... На краю карьера, где происходит массовая бойня, огромной толпой сгрудились женщины, жены и дочери расстрелянных рабочих. Напряженную тишину разрывает оглушительный грохот выстрелов. Как подкошенные, падают на землю ряды убитых. И женщины со слезами на глазах начинают... аплодировать. Они аплодируют, выкрикивая проклятия в адрес палачей. Это национальный обычай чилийцев: так они выражают свой гнев. Свидетели преступления как бы говорят карателям: «Браво! Прекрасно сработано!..» Сцена поднимается до уровня обобщения огромной обличающей силы — это сама история, память народная клеймят несмываемым позором мастеров смерти.

В фильме «Это случилось на руднике «Маруспа» по-новому многогранное дарование Волонте раскрывается. Во многих итальянских лентах различных жанров у актера были роли с большим по объему и блестяще написанным текстом, через который он виртуозно доносил до зрителя авторскую мысль и собственную точку зрения на происходящее на экране. В фильме Литтина Волонте строит образ своего героя, основываясь на иных средствах выразительности: он аскетичен, молчалив и до поры до времени старается слиться с толпой, ничем не выдавая, что его персонаж, рабочий вожак Грегорио, и есть главный герой произведения. Это точно рассчитанная «скромность»: с ее помощью актер убеждает зрителя, что события картины не придуманы, что ему показывают не вымышленную историю, где согласно традициям классической кинодраматургии, непременно должно быть главное действующее лицо, а саму жизнь, которая в определенный момент может выдвинуть человека из народа на авансцену важнейших общественных событий. Создается своего рода иллюзия документальности, а отсюда — убедительность глубоко, с классовых позиций понятой исторической правды. И когда в финале ленты офицер-каратель, допрашивая Грегорио, тщетно пробует сломить его волю, пытая его голодом и жаждой и беспрестанно повторяя «Ты скотина, ты скотина...», нам слышится другое: «Ты мужественный человек, ты сильный человек, ты настоящий боец...» Такой вывод возникает потому, что Волонте играет так, что в зале накапливается сопереживание, глубочайшая симпатия к замечательному человеку, го-

товому умереть за великую идею освобождения людей от гнета и эксплуатации. А отсюда — и наша солидарность с этой идеей.

Фильм «Это случилось на руднике «Маруся» можно причислить к серьезным победам современного прогрессивного кино, одержанным на одном из важнейших плацдармов политического, социально активного искусства, помогающего людям глубже понять и историю и современную общественную жизнь. Радостно сознавать, что такое искусство живет и развивается, несмотря на засилие в большинстве стран латиноамериканского континента буржуазного коммерческого кинематографа, что оно являет собой реальную альтернативу пустым, развлекательным или открыто реакционным по своей идейной направленности фильмам, производимым и национальными студиями и в огромных количествах ввозимым из Соединенных Штатов. В Латинской Америке четко ощущается биение пульса революционного, передового кино, самобытного, яркого, демократического. Примечательная во многих отношениях работа Мигеля Литтина достойно представила кинематограф «пылающего континента» на фестивале в Ташкенте и стала одним из главных событий ташкентского киносмотра минувшего года.

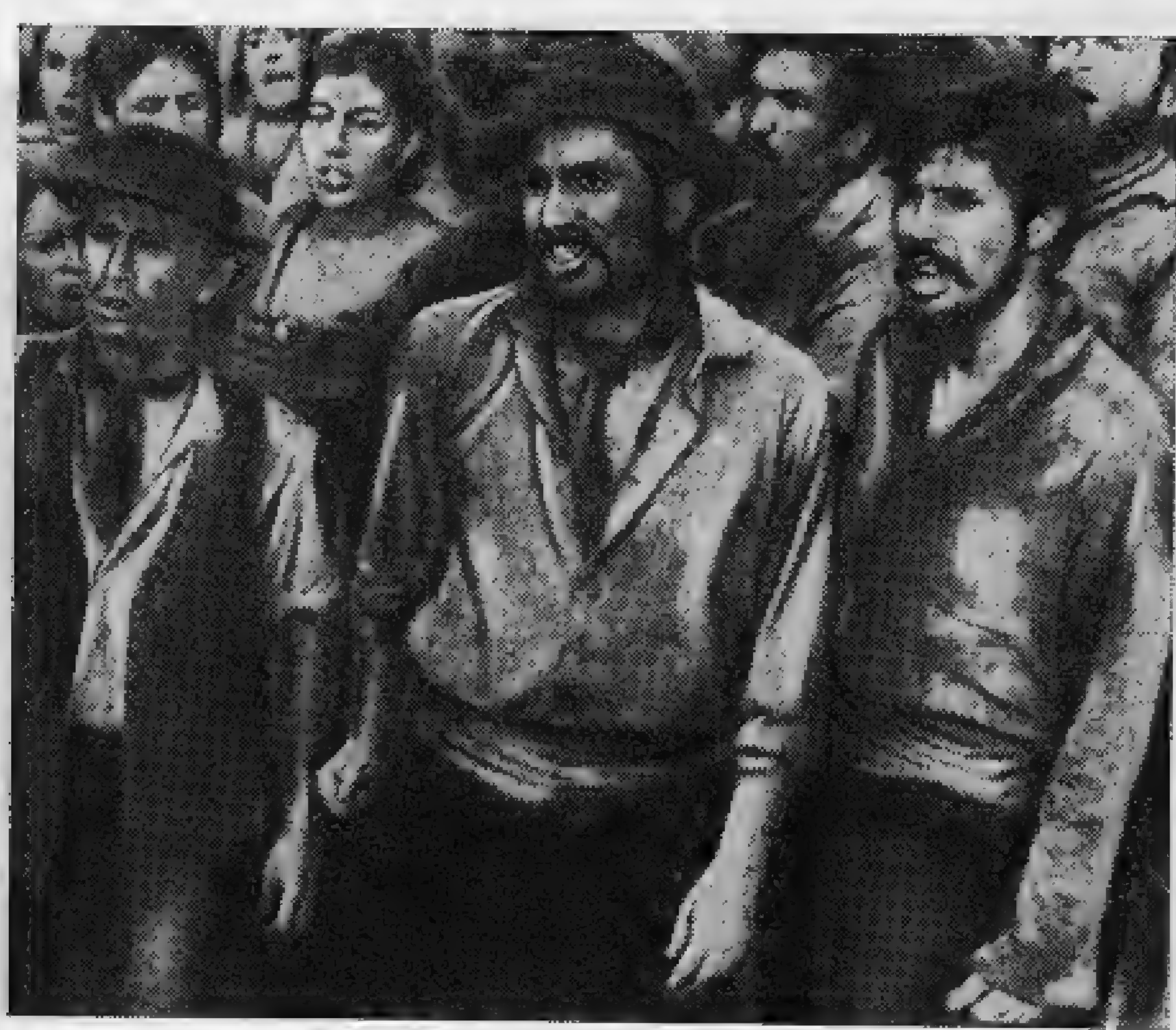
●

В Мехико мне довелось посмотреть и два боевика из серии ныне модных на Западе «фильмов-катастроф» — американские картины «Землетрясение» и «Многоэтажный ад». На примере этих лент можно вновь убедиться в правильности и актуальности ленинского тезиса о том, что нет искусства, стоящего вне политики, даже если оно рядится в одежды просто развлекательного зрелища.

Зал кинотеатра в Мехико, где идет «Землетрясение», был специально оборудован для демонстрации этого фильма: по стенам развешаны десятки мощных динамиков, во время сеанса через них пускают особым способом записанную фонограмму — звук низкой частоты, от которого зрительный зал как бы вибрирует. Вибрация вкупе с апокалиптическими кадрами на экране создает эффект настоящего землетрясения.

Даже мне, опытному кинематографисту, к


«Кантата о Чили»,
режиссер Умберто Солас



тому же хорошо помнящему такшентское землетрясение 1966 года, временами становилось страшно. И, естественно, меня занимал вопрос, с какой целью создатели «Землетрясения» пустили в ход всю эту сложную технику кинематографического запугивания?

Думаю, что искусство такого рода, если его вообще можно назвать искусством, играя на естественных человеческих инстинктах, стремится внушить обывателю, что никакие бедствия и тревоги социального, политического или нравственного свойства, порождаемые реальностью капиталистического мира, не могут сравниться со стихийной катастрофой. Все блекнет в сравнении с гигантским землетрясением или грандиозным пожаром, уничтожающим стоэтажный небоскреб («Многоэтажный ад»), и ни экономический спад, ни рост безработицы, ни безжалостная эксплуатация трудящихся и обогащение меньшинства за счет обнищания миллионов, ни расовые притеснения, ни история Вьетнамской войны, ни атомная бомбардировка Хиросимы тоже не могут, не должны казаться нам ужасными. О них попросту можно забыть.

Кино и политика... Как часто оказываются они сегодня рядом! Известно, что устроители крупных кинофестивалей, проводимых в странах Запада, зачастую руководствуются весьма сомнительными, а порой и явно реакционными политическими соображениями при отборе фильмов для конкурсных показов, при распределении призовых мест. Вспоминаю, как руководители мексиканской кинематографии высказывали мне в прошлом году опасения относительно того, примет ли дирекция Каннского кинофестиваля фильм «Это случилось на руднике «Марусиа» в программу конкурса: по их мнению, дирекция этого фестиваля могла отклонить ленту из опасений обидеть хунту Пиночета! А вот в Ташкент картину отправляли без всяких колебаний. Интернационалистская и демократическая направленность Ташкентского фестиваля, твердая, принципиальная позиция советского кинофорума, ставящего своей целью поддержку прогрессивного, гуманистического искусства, встречает широкое понимание, пользуется симпатией и уважением всюду, в том числе и в странах латиноамериканского континента.



«Мелья», режиссер Энрике Пинеда Барнет

Присуждение ленте «Это случилось на руднике «Марусиа» одной из самых почетных наград IV МКФ в Ташкенте — приза Союза кинематографистов СССР — еще раз подтверждает, что кинематографисты Латинской Америки, чьи произведения отвечают девизу и целям нашего киносмотра, всегда могут рассчитывать на сердечный прием и самое заинтересованное товарищеское внимание к своему искусству в Ташкенте.

●

Еще более интересной и впечатляющей оказалась для меня встреча с кинематографом острова Свободы. В отличие, скажем, от мексиканского или бразильского кино, от кинематографий развивающихся уже не одно десятилетие, накопивших немалый опыт, революционное киноискусство Кубы еще совсем молодо — ему не исполнилось и двадцати лет. Однако у кубинских кинематографистов есть не только заметные достижения в недавнем прошлом и настоящем; знакомство с их творчеством внушает надежду на многие новые открытия в будущем.

XVII годовщина революции и I съезд Компартии Кубы, XXV съезд КПСС и яркое выступление Фиделя Кастро на форуме советских коммунистов — таковы были главные события, определявшие политическую и духовную атмосферу острова Свободы весной прошлого года. Революционный энтузиазм кубинцев, важные общественные перемены, совершающиеся в ходе строительства социализма в стране, находят отражение и в творчестве кинематографистов Кубы, для которого показательны высокая идейность, глубина содержания, смелый поиск, поставленный на службу художественному исследованию истории и современной действительности. Молодое кубинское кино сегодня с полным основанием можно назвать зрелым и интересным искусством.

Кубинский народ дорого заплатил за свою свободу, и она для него — самое дорогое. Это ощущаешь постоянно, вглядываясь в лица людей на улицах, наблюдая, с каким вдохновением и деловитостью кубинцы работают, присутствуя на их ярких, темпераментных праздниках. В фильмах кубинских режиссеров чувствуются те же настроения и те же живые краски сегодняшнего дня страны. Однако в их лентах нет интонаций радужного умиления, они проблемны, серьезны и, естественно, возбуждают глубокий интерес.

В пределах этой статьи у меня нет возможности подробно рассказать о документальной кинематографии Кубы, хотя как социальное и художественное явление она заслуживает самого пристального внимания. Кубинские документалисты часто работают в историческом жанре, рассказывая о прошлом Панамы, Коста-Рики, Пуэрто-Рико, других латиноамериканских стран, об их многолетней борьбе за политическую независимость, против вмешательства капиталистических монополий США в их экономическую и общественную жизнь. Такие темы кровно близки народам всего континента. Образно сказано об этом в картине о Коста-Рике, виденной мною на Кубе: «Коста-Рика и Куба — это крылья одной птицы»...

Тема интернационализма, международной солидарности трудящихся не случайно занимает видное место в творчестве кубинских мастеров экрана. Народ Кубы на собственном опыте убедился, сколь много значит бескорыстная помощь и дружеская поддержка со стороны братских народов и государств. Вместе с прогрессивными странами Африки, социалистическими государствами и Советским Союзом Куба поддержала справедливую борьбу патриотов Анголы, и это вызывает у кубинцев чувство гордости.

Сегодня кинематографисты Кубы часто обращаются к событиям из истории национально-освободительной борьбы своего народа, к тем дням, когда в их стране и в других частях латиноамериканского континента зарождалось и набирало силу революционное движение, вдохновляемое идеями марксизма-ленинизма. И они находят в прошлом замечательные примеры единения трудящихся разных национальностей, сообща выступавших против общего врага — иностранных капиталистических монополий и национальных олигархий.

Духом пролетарского интернационализма проникнуты и два новых кубинских фильма — «Кантата о Чили» Умберто Соласа (мы хорошо помним его картину «Люсия», получившую Золотой приз на одном из Московских международных кинофестивалей) и «Мелья» Энрике Пинеды Барнета.

«Кантата о Чили» — это рассказ о страданиях и борьбе чилийского народа, это история страны, вынесшей тяжкое бремя иностранного порабощения, но несломленной, непокоренной. Это гимн стойкому, сильному, свободолюбивому народу, который никогда не мирился с угнетением, будь то власть испанских конкистадоров, американского империализма или национальной реакционной диктатуры.

Фильм создан на Кубе, но в нем снимались и чилийцы, которым пришлось покинуть свою родину после прихода к власти кровавого режима Пиночета. И это в немалой степени усилило взволнованность, страстность, неподдельную искренность, которые так характерны для произведения Соласа. Такому фильму можно простить и чрезмерную — временами — условность сюжетного построения и некоторый «перебор» в изображении жестокости. Потому что не поверить автору нельзя: в его фильме все как бы пропущено через сердца и сознание самих чилийцев, это их боль и их правда, о которых они должны поведать миру...

Солас в своей картине нашел потрясающие лица, одухотворенные, мужественные, эпически выразительные, лица, несущие на себе печать многотрудной народной судьбы, но не утратившие глубокой человечности, лица людей, верящих в грядущее торжество справедливости. Нельзя не удивляться огненному темпераменту, с каким исполнили свои роли в его фильме непрофессиональные актеры! Впрочем, ничего удивительного здесь, как я думаю, нет; профессионализм, совершенную актерскую технику им заменило богатство жизненных впечатлений, оказавшее решающее влияние на их личные судьбы, на их взгляды и общественную позицию. Все это — у них в глазах, в суровой лепке лиц с выражением гнева и решимости к борьбе. Прекрасный оператор Хорхе Эррера снял героев фильма в лучших традициях реалистической портретной живописи, и они тоже стали документом истории, сложились в коллективный образ-символ, за которым — лицо и душа непокорившегося чилийского народа.

Славному сыну народа, основателю Коммунистической партии Кубы Мелье посвятил свою новую работу Энрике Пинеда Барнет. «Мелья» — фильм о легендарном человеке, пламенном революционере, которому было всего двадцать лет, когда он возглавил студенческое движение на Кубе; в двадцать шесть лет его злодейски убили в Мексике, где в трудных условиях эмиграции он мужественно продолжал борьбу за свободу своей страны. Хосе Марти и Мелья, Фидель Кастро и Че Гевара... Меня всегда поражала необыкновенная стойкость, титаническая сила духа этих революционеров. Где источник столь удивительной силы? Фильм о Мелье дает на это ответ. Идеи социальной революции, великая цель освобождения трудящихся масс от векового рабства — вот что двигало такими людьми. Они не были героями-одиночками. За ними стоял народ — и они были непобедимы. За счастье, за свободное будущее народа отдал свою жизнь и Хулио Антонио Мелья.

Работа над картиной о нем выдвигала перед режиссером трудные задачи. И, главное, необходимо было найти актера, который сумел бы достоверно воссоздать на экране образ Мельи, человека редких душевных качеств, личности яркой и сложной. Вряд ли стоило рассчитывать только на актерские данные и мастерство исполнителя. Авторы ленты нашли оригинальное решение: вначале на экране идут фотографии, где запечатлены отдельные моменты жизни Мельи. Затем появляется Серхио Корриери, исполняющий заглавную роль. Он одет в современный костюм и обращается прямо к зрителям, предупреждая их, что внешне совсем непохож на своего героя. Но разве дело в портретном сходстве?! Артист обещает передать не черты внешнего подобия, а качества характера, сущность натуры Мельи, смысл и значение его деятельности, развернуть перед глазами сегодняшнего зрителя картину удиви-



Участники и гости фестиваля на дружеской встрече со зрителями

тельной и героической судьбы своего героя. Корриери, таким образом, действует в фильме сразу в двух качествах: то он — Мелья, то — комментатор, ведущий, исторический свидетель. Прием себя оправдал. Картина захватывает, вовлекает нас в атмосферу бурных событий 20-х годов, когда в обстановке экономического кризиса, разгула реакции на Кубе вспыхивали рабочие забастовки, зарождалось революционное движение, вдохновляемое идеями социализма, росло политическое самосознание и общественная активность масс.

Символичен один из эпизодов жизни Мельи, показанный в фильме. В то время реакционное правительство Кубы было напугано революцией в России и вместе с другими капиталистическими державами прилагало усилия к тому, чтобы изолировать молодую Советскую Республику. Был отдан приказ не принимать советские корабли в порту Гаваны. Кубинцам под страхом смерти запрещалось помогать русским морякам, когда наши суда оказывались вблизи острова. И вот однажды, когда советский пароход «Вацлав Воровский» находился милях в пятнадцати от кубинских берегов, Мелья, в знак протеста против официальных запретов, движимый любовью к революционной России и чувством солидарности с первым в мире государством рабочих и крестьян, бросился в море и вплавь добрался до корабля. Выбившегося из сил, его подняли на борт и здесь, на палубе, Мелья как бы впервые оказался на советской земле; он радостно пожимал руки нашим матросам и, не зная русского языка, сумел все же объяснить им, что он — кубинский патриот. А смысл его необычайного поступка был понятен и без всяких слов.

В этом месте явственно возникают ассоциации с современностью: блокада революционной Кубы капиталистическими странами — и бескорыстная дружеская помощь Советского Союза, оказанная в трудные для кубинского народа дни. Конечно, Мелья не мог в точности предвидеть будущих событий, но он был прозорлив, связав мечту о революции в своей стране с любовью к Советской стране.

В картине есть и хроникально достоверные кадры, где мы видим Мелью в президиуме торжественного заседания, посвященного X годовщине Октября. К этому дню была приурочена премьера «Броненосца «Потемкин». Неизвестно, довелось ли Мелье посмотреть этот великий фильм. Но я отчетливо представляю себе, какими глазами он мог бы его смотреть! Революци-

онный пафос, воплощенный в гениальном творении Сергея Эйзенштейна, был, несомненно, близок кубинскому революционеру, его темпераменту борца. На I Ташкентском кинофестивале известный прогрессивный западногерманский киновед, надежный друг советского кино Ханс-Йохим Шлегель после демонстрации «Мельи» сказал, что хотя фильм решен в очень интересной художественной манере и зрители ФРГ охотно пошли бы на него, поскольку в нем есть немало находок в области кинематографической формы, «Мелью» все-таки в ФРГ не покажут. Слишком многое в картине напоминает современную западногерманскую действительность: прежде всего он имел в виду все, что касается студенческого движения, которое в 20-е годы возглавлял на Кубе Мелья. «Это напоминает сегодняшний конфликт между студентами и профессорами наших университетов, — сказал западногерманский критик.— Показать фильм в Федеративной Республике — значило бы подлить масла в огонь...»

В этом, я думаю, Шлегель был прав. Кинематограф сегодняшней Кубы — это, действительно, революционное искусство, способное побудить зрителя к активным размышлениям о реальных проблемах буржуазного общества. Причем кубинские художники, затрагивая в своих фильмах сложные вопросы истории и современной политической жизни, умеют завоевать внимание широкой аудитории. Когда на фестивальном экране идет такая лента, как «Мелья», где много разговорных сцен со сложным диалогом, а основной конфликт лежит в области политики, — невольно опасаешься за ее успех у зрителей. Ведь в зрительном зале находятся люди, по-разному относящиеся к кино; есть среди них и такие, для которых фильм — развлечение и только. Но что касается «Мельи», то опасения были напрасны: во Дворце искусств в Ташкенте картину смотрели с огромным вниманием, во время сеанса ни один человек не вышел из переполненного зрительного зала. Как мне кажется, кубинские кинематографисты преподнесли своего рода наглядный урок многим коллегам, в особенности тем деятелям кино развивающихся стран, которые избегают в своих фильмах серьезной проблематики, опасаясь, что зритель не воспримет ее с экрана. Они доказали, что самую сложную, самую серьезную тему можно решить интересно и увлекательно, не теряя, а завоевывая зрителя.

●

Знакомство с последними достижениями кинематографий трех континентов, широко представленных на экранах IV Ташкентского, заставляет глубже задуматься над тем, какой путь пройден ими за время, отделяющее первый ташкентский киносмотр от фестиваля минувшего года, и попытаться осмыслить некоторые проблемы, связанные с перспективами передового афро-азиатского и латиноамериканского киноискусства. На I МКФ в Ташкенте в 1968 году демонстрировалось примерно 100 полнометражных и короткометражных фильмов, участники и гости фестиваля представляли 49 национальных кинематографий. Прошло восемь лет — и объем фестивальных программ удвоился, а число участников (включая также и международные организации), представленных на IV Ташкентском, достигло 109. Но дело не только в цифровых показателях, которые, разумеется, тоже свидетельствуют и о росте международного престижа ташкентского киносмотра, и о темпах развития кинематографа в странах «третьего мира». На прошлом фестивале (как и на двух предшествующих) можно было увидеть фильмы, созданные в странах, которых в 1968 году на кинематографической карте мира просто еще не существовало. Экран Ташкента как бы воссоздает в широкой, многоцветной панораме движение киноискусства трех континентов. И как радостно было видеть на нашем фестивале минувшего года полнометражные художественные картины, снятые в тех странах, где несколько лет назад появились еще первые хроникальные и видовые ленты. И, наконец, особенно важным представляется мне тот факт, что, независимо от вполне понятных различий, профессиональных и эстетических, подавляющее большинство фильмов основной фестивальной программы составляли произведения, в которых мы увидели реальную жизнь, думы, чаяния народов, их устремления и идеалы, их решимость бороться с империа-

лизмом и неоколониализмом, идти по пути социального прогресса. Это были фильмы-борцы, выступающие единым фронтом, проникнутые глубокой верой в преобразующую силу революционных процессов, совершающихся сегодня в различных частях Азии, Африки и Латинской Америки. Пожалуй, еще никогда прежде экран ташкентского кинофорума не выражал с такой убедительной силой духовный и политический подъем, рост классового и национального самосознания, который переживают в наши дни трудящиеся массы в большинстве стран азиатского, африканского и латиноамериканского континентов.

Думаю, что читатель не станет искать в этой статье подробных и детальных сведений о фестивале: я не кинокритик и не задавался целью анализировать все значительные фильмы, показанные в прошлом году в Ташкенте. Однако из тех, что оставили у меня как кинематографиста наиболее сильное впечатление, мне все же хочется упомянуть такие картины, как «Хроника огненных лет» (Алжир), «Две матери» (Социалистическая Республика Вьетнам), «Жена» (Монголия), «Позор» (Сирия), «Потерянные» (Шри Ланка), «Песня не умирает, генералы» (Патриотические силы Чили), «Кафр-Шуба» (Организация освобождения Палестины), «Утренние выстрелы не были последними» (Кипр), «Единомышленники» (Япония).

Эти и другие ленты, которые мне довелось видеть в Ташкенте и за границей, свидетельствуют о том, что во многих странах «третьего мира» кино вступает в пору зрелости, а также — о наличии заметных прогрессивных тенденций в развитии кинематографий, обладающих большим производственным опытом и широкими техническими возможностями, которые в буржуазном кино используются по преимуществу в коммерческих целях. Разумеется, тот факт, что в большинстве афро-азиатских и латиноамериканских стран кинематограф находится в частных руках и порой еще в сильной мере зависит от зарубежных (читай: американских) прокатных фирм и кинокомпаний, замедляет темпы развития передового киноискусства, разрабатывающего социально важную тематику. Художники реалистического направления, искренне желающие служить своим искусством интересам народа, вынуждены постоянно преодолевать инерцию коммерческих штампов, неплодотворных традиций, ориентированных на пассивность зрителя, на неразвитый эстетический вкус. Многие жизненно важные темы не

«Восход над Гангом», режиссер Латиф Файзиев



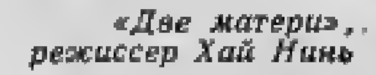
находят своего художественного воплощения на экране. Пристрастие к жанровым стереотипам—душещипательным мелодрамам, псевдоисторическим костюмным постановкам, детективам, созданным по западному образцу с примесью «национального колорита», — тормозит поиск новых средств выразительности, препятствует проникновению в кинематограф нового, актуального содержания, прямо связанного с современностью, с жизнью народа. Об этом, в частности, говорили многие из участников традиционной дискуссии на тему «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», которая на последнем Ташкентском фестивале была особенно интересной и содержательной.

Думаю, что богатый опыт Ташкента, сила положительного примера, которой обладают многие ленты, включенные в программу IV Ташкентского, будут в определенной степени способствовать упрочению позиций передового киноискусства, выступающего на стороне передовых сил современности. И первое слово здесь должно принадлежать нам, советским кинематографистам. К этому нас обязывают замечательные традиции и богатейший опыт, накопленный нашим киноискусством на его сложном и отмеченном яркими достижениями историческом пути. К этому нас обязывают и те исключительно благоприятные условия, которые создала для нашей творческой работы Коммунистическая партия. И, наконец, — внешняя политика нашего государства, всемерно направленная на укрепление мира и развитие дружеских отношений со всеми странами и народами, политика, отвечающая коренным интересам государств, вставших на путь независимого национального развития.

Сотни гостей и участников фестиваля, прибывших в Ташкент, имели возможность посмотреть не только те советские картины, которые были включены в официальную программу и представляли кинематограф республик Средней Азии, Закавказья и РСФСР, но и другие фильмы, созданные в разное время на киностудиях страны. Пожалуй, ни одна из важнейших тенденций, характеризующих сегодняшнее состояние нашего кино и дающих представление о его перспективах, не была «пропущена», если иметь в виду картины, которые демонстрировались в дни фестиваля на экранах узбекской столицы.

Знакомство с новыми произведениями советского многонационального киноискусства позволяет кинематографистам афро-азиатских и латиноамериканских стран наглядно убедиться в





«Две матери»,
режиссер Хай Нинь

плодотворности ленинской национальной политики в области культуры, последовательно осуществляемой Коммунистической партией Советского Союза; уверен, что для многих это знакомство оказалось хорошей школой. Хочу привести в этой связи высказывание известного индийского кинокритика, главного редактора журнала «Фильм миррор» Харбаяна Сингха, опубликованное в газете «Известия»: «Вот уже десять лет я пристально слежу за развитием и достижениями советского кино. И вижу, как возрастает интерес к нему у нас в стране. Еще совсем недавно на экраны Индии выходило всего два советских фильма в год, теперь — каждую неделю новая премьера. Такой интерес закономерен, он отражает не только дружеские взаимоотношения между нашими странами, но и стремление простых людей Индии знать как можно больше о советских людях, о их жизни, мечтах, думах. Сильнейшее впечатление на меня произвел киргизский фильм «Белый пароход» молодого режиссера Болотбека Шамшиева. Хочу отметить его талантливую работу, великолепный сценарий, созданный им вместе с Чингизом Айтматовым, поэтичность и гуманизм картины, превосходную игру актеров. Для меня это — подлинное открытие киргизского кино. Среди других советских картин хочу выделить таджикскую ленту «Восход над Гангом» Латифа Файзиева. Она покоряет поэтичностью темы, связанной с той глубокой любовью, которую питают индийцы к Ленину. Думаю, «Восход над Гангом» вызовет большой интерес у меня на родине. У нас с большим успехом шли такие яркие советские фильмы, как «Освобождение», «Война и мир», «Горячий снег», «Фронт без флангов», «Романс о влюбленных», «Москва, любовь моя!», «Лютый»... В них я вижу воплощение идеи борьбы человека за свое освобождение, воплощение девиза Ташкентского фестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!». Здесь, в Ташкенте, еще раз убеждаешься: какой огромной воспитательной и вдохновляющей силой является сегодня киноискусство, способствующее сближению народов, утверждению мира на земле!»

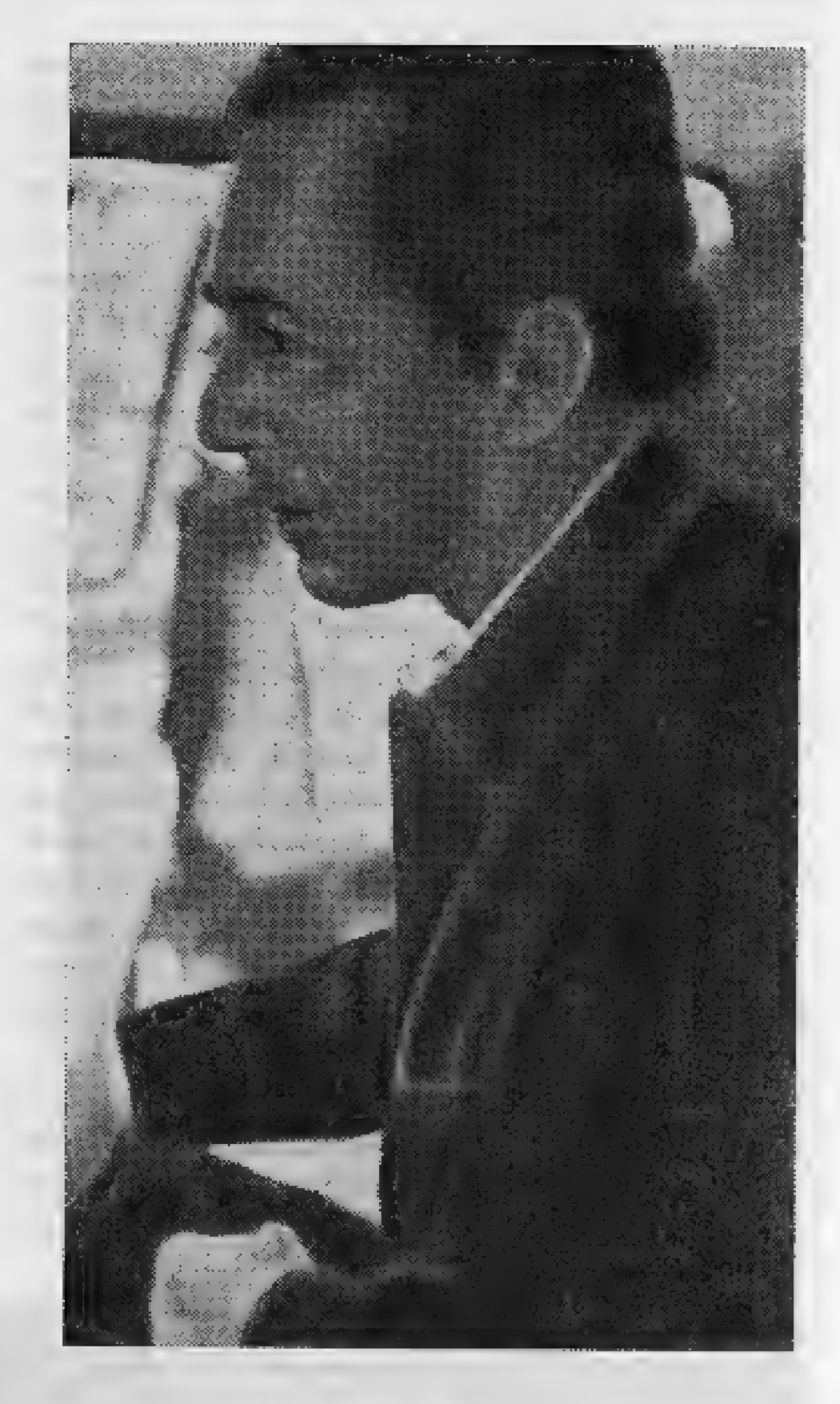
Гуманизм, гражданственность, внимание к животрепещущим проблемам современной жизни, многообразие творческих исканий, соединение достижений национальной культуры с завоеваниями мирового художественного процесса — вот что представляется мне залогом успеш-

«Хроника огненных лет», режиссер Мохаммед Лакдар-Хамин



ного развития передового киноискусства. Доказательством тому служит идейный и эстетический уровень, на который поднялись сегодня кинематографии наших союзных республик. Радостно сознавать, что Ташкентский кинофестиваль, на который возложена высокая миссия помогать сближению национальных культур народов разных стран, вносит свой вклад в дело международной пропаганды достижений советского киноискусства, укрепляет его позиции в мире.

Выше я уже упомянул мельком о том грузе неплодотворных традиций, который порой еще очень и очень мешает многим кинематографиям стран «третьего мира» обрести подлинную творческую самостоятельность, одновременно сохраняя и новаторски используя самое ценное из того, что накоплено национальной культурой их народов. Ряд значительных, глубоких по мысли и интересных по своему художественному воплощению кинопроизведений афро-азиатского и латиноамериканского кино, которые мне довелось посмотреть на Ташкентском фестивале и раньше, убеждают меня, что их авторы нередко добиваются успеха, смело пересматривая традиционные представления о задачах киноискусства, активно обогащая выразительную структуру фильма свежими приемами из числа последних завоеваний в области киноязыка. Показательна в этом смысле двухсерийная киноэпопея алжирского сценариста и режиссера Мохаммеда Лакдар-Хамина «Хроника огненных лет», показанная в официальной программе IV Ташкентского фестиваля. Эта картина опрокидывает многие десятилетиями складывавшиеся традиции арабского кино. Но нельзя не видеть, что вместе с тем это подлинно арабская картина, корнями уходящая в глубокую древность, вернее, вырастающая из глубин народной истории и — остроактуальная по своим проблемам, современная по уровню художественного решения. Изобразительная фактура фильма, характеры героев обладают поистине эпической выразительностью и мощью; глубокие философские размышления, пафос и страсть пронизывают едва ли не каждый эпизод этой необычной ленты, главным действующим лицом которой является народ, поднявшийся на борьбу за свое освобождение. Сцены народного гнева, революционной бури буквально ошеломляют. «Хроника огненных лет» — это произведение зрелого искусства, уверенно решающего темы большого исторического и социального масштаба.



Режиссер Микеланджело Антониони, почетный гость фестиваля

●

Гостем Ташкентского фестиваля был в прошлом году Микеланджело Антониони; вместе с ним в Узбекистан приехала группа итальянских кинематографистов, и среди них — извест-

ный сценарист Тонино Гуэрра. Антониони впервые в нашей республике — и было интересно узнать о впечатлениях. Он говорил нам, что пейзажи Коканда и Исфары его поразили, но все же — в меньшей мере, чем люди узбекской земли. В Коканде, когда он подошел к книжному киоску и стал листать какой-то журнал, старик киоскер спросил: «Кто этот человек с удивительно красивыми глазами?» Антониони перевели сказанное, и, растрогавшись, он пошутил: мол, никто в Италии за всю его долгую жизнь не сказал ему такого... «В Европе вообще разучились чему бы то ни было удивляться, — добавил итальянский режиссер, — и это печально».

В замечании, брошенном Антониони мельком, мне послышался отголосок тревоги художника, которому тяжело видеть, как в обществе, где он живет, происходит вытеснение необходимых человеку ценностей — бескорыстия, уважения к личности, настоящей любви. Бездуховность современного буржуазного мира волнует многих западных кинематографистов, не случайно героем их фильмов часто становится человек, мучительно ощущающий разлад с действительностью, пытающийся отгородиться от нее и пуститься в бегство даже... от самого себя. Таков и главный персонаж картины Антониони «Профессия: репортер», показанной в информационной программе прошедшего Ташкентского фестиваля. «Профессия: репортер» — горький фильм, но в нем — горечь правды, он сделан художником, неравнодушным к судьбам своих современников.

Фильмы, созданные Антониони в последние годы (вспомним хотя бы такую его работу, как «Забриски пойнт», где режиссер обратился к проблеме молодежного бунта на Западе), показывают, что он ищет более тесного контакта с реальностью, стремится привлечь внимание зрителя к вопросам действительно актуальным и волнующим. Не в этом ли и состоит одно из главных предназначений передового, гуманистического искусства—заставить людей задуматься над жизненно важными проблемами, критически осмыслить окружающую реальность!

В поисках материала для своих фильмов Антониони много путешествует. Теперь он собирается снимать картину о Советском Союзе. Еще рано загадывать, что из этого получится, но сам факт появления такого замысла представляется мне симптоматичным. Идеи социализма, черты социалистического образа жизни приобретают ныне все бо́льшую притягательность в глазах миллионов людей на земле. На фоне острых противоречий, глубокого кризиса, охватившего сегодня страны капиталистического мира, успехи братских социалистических государств выглядят особенно впечатляюще. Даже наши идейные противники все чаще вынуждены признавать теперь очевидные преимущества и реальные достижения социализма. Постоянно возрастающий авторитет нашей страны, ее культуры, ее киноискусства, в частности, обеспечивает и высокий престиж международных фестивалей, регулярно проводимых в Советском Союзе, — Московского и Ташкентского.

Традиционный смотр прогрессивного киноискусства трех континентов в Ташкенте прошел как яркий и впечатляющий праздник — в духе дружбы, сотрудничества, высокой творческой активности и взаимопонимания. Фильмы, показанные на экране «Ташкента-76», представляли искусство высокой гуманистической морали, искусство добрых мыслей и чувств, направленное к тому, чтобы сделать жизнь людей на земле свободной, счастливой, духовно богатой, избавленной от ужасов социального и национального угнетения, от насилия и войн. Оценивая итоги IV Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, газета «Правда» отмечала, что «он был не только самым представительным за всю свою историю.., но и самым плодотворным». Кинофорум в Ташкенте несомненно обогатил передовых художников разных стран новым социальным и творческим опытом, укрепил узы дружбы, традиционно существующие между советскими кинематографистами и деятелями прогрессивного афро-азиатского и латиноамериканского кино. Самый же важный и самый значительный результат Ташкентского фестиваля заключается в том, что участники этого крупнейшего международного киносмотра и вся мировая общественность могли наглядно убе

диться в глубокой справедливости слов, содержащихся в послании Леонида Ильича Брежнева, направленного в адрес фестиваля в день его торжественного открытия: «Ташкентские международные встречи деятелей кино оказывали в прошлом и несомненно окажут в будущем положительное влияние на консолидацию сил кинематографистов в борьбе за мир, свободу народов и социальный прогресс».

Ташкент

Виктор Божович

В поисках выхода

Заметки в связи с Неделей французского кино

Неделя французского кино, состоявшаяся недавно в Москве, подтвердила то, о чем нередко говорят и сами французские кинематографисты: для того, чтобы французское кино вышло из охватившего его кризиса, необходимо найти идейную и художественную альтернативу буржуазной кинопродукции.

Такую альтернативу в сегодняшнем французском кинематографе ищут немногие: намного спокойнее работать, не касаясь социальных проблем, не покушаясь ни на общественные порядки, ни на профессиональные табу, ни на эстетические каноны, привычные для буржуазного зрителя. Тем более что в искусстве освежать и подновлять старое (или, как говорят французы, «подогревать вчерашний обед») есть свои корифеи.

Сейчас на Западе, в том числе и во Франции, очень распространена особая разновидность приспособленчества — конформизм наоборот, состоящий в нарочито вызывающем ниспровергательстве всего общепринятого, отказе от всех культурных традиций как якобы «буржуазных». Однако никакой реальной альтернативы буржуазной культуре и буржуазному мировоззрению при этом не предлагается Идейный и эстетический нигилизм, выступающий под лозунгом «контркультуры», на деле оказывается той же буржуазностью. Такого рода протест очень легко усваивается, интегрируется существующей системой и на деле приводит только к тому, что ремесленники и рутинеры получают возможность выступать в роли хранителей традиций.

Во Франции вот уже который год продолжают много говорить и писать о кризисе кино, но при этом обычно делают упор на причины экономического и организационного порядка. Вне всякого сомнения, эти причины существуют, в чем творческие работники каждодневно убеждаются на собственном горьком опыте. Но имеется и еще одна, с нашей точки зрения куда более важная, причина продолжающегося застоя: отсутствие вдохновляющих идейных стимулов, оторванность экрана от общественной жизни страны. Во французском кино (и только ли в кино?) не наблюдается сильного и целенаправленного движения, которое, отталкиваясь от реальных социальных процессов, от реальной борьбы народа, могло бы объединить разрозненные попытки отдельных художников связать свое творчество с насущными интересами общества. В этом-то и кроется истинная причина той художественной пассивности, которой грешат многие режиссеры, обладающие и талантом, и мастерством, и жизненной наблюдательностью. Не потому ли во французском кино немногие интересные и серьезные произведения тонут в потоке фильмов ординарных и плоских по мысли?

●

«Карманные деньги», последний фильм Франсуа Трюффо, сделан в присущей этому режиссеру сдержанной, скромной манере. Перед нами серия внешне непритязательных зарисовок из жизни французской детворы. В поле зрения камеры попадает также и жизнь взрослых, но лишь постольку, поскольку она

затрагивает детей. В фильме нет профессиональных исполнителей: и дети и взрослые играют, по сути дела, самих себя в предлагаемых режиссером обстоятельствах, при этом ведут они себя совершенно непринужденно, естественно.

Замысел «Карманных денег» родился у Трюффо еще в 1958 году, во время съемок «400 ударов», когда, скованный жесткими сроками, режиссер очень сожалел, что не может посвятить весь фильм свободным зарисовкам школьной жизни. С тех пор его не оставляла мысль сделать когда-нибудь «унанимистский» фильм, героем которого был бы не один ребенок, но множество детей — этакая «гидра с тысячью улыбок». «Карманные деньги» как раз и начинаются с того, что эта многоликая «гидра» с гиканьем, смехом и писком мчится по узким улочкам городка.

За детскими лицами, глядящими на нас с экрана с простодушным, наивным или лукавым выражением, прорисовываются характеры и судьбы. Проходит несколько дней после просмотра, и мы убеждаемся, что маленькие герои прочно поселились в нашей памяти, даже если мы не всегда можем вспомнить их имена. Вот деятельные, предприимчивые братья-близнецы, в одинаковых зеленых блузах,— они вечно изобретают какие-то проделки, всегда готовы с невинным видом преподнести окружающим очередной сюрприз. Эта неиссякаемая изобретательность детской фантазии нередко ставит в тупик взрослых, склонных видеть злой умысел в бескорыстной игре воображения. Как не вспомнить, к примеру, остроумное представление, которое устраивает в фильме маленькая девочка, решившая изобразить невинную жертву бессердечных родителей! Но, между прочим, ее родители, отнюдь не являющиеся чудовищами, этот урок вполне заслужили, а соседи получили маленькое воскресное развлечение и повод проявить свою доброту и участие.

А вот урок литературы. Один за другим ученики повторяют начало монолога из мольеровского «Скупого». От многократного повторения текст «глупеет», становится нелепым, бессодержательным. Молодая учительница требует, чтобы читали «с выражением», и сама пытается показать пример, но ничего, кро-

«Карманные деньги», режиссер Франсуа Трюффо



ме затертых, условных интонаций предложить не в состоянии. Но стоит учительнице выйти из класса, и начинается самопроизвольная игра детской фантазии. Паренек, который только что бубнил нечто невнятное, принимается декламировать текст в движении, в динамике, включая в игру не только голос, но все тело. В нем словно просыпается дух старых ярмарочных фарсеров.

В этой маленькой сценке позволительно усмотреть своего рода творческую декларацию, наглядный пример того, как надо работать с детьми: не показывать, не навязывать, но будить воображение маленьких актеров, помогать им включиться в атмосферу веселой и свободной игры. Не потому ли так естественно, так раскованно поведение детей в фильме?

Как рассказывает режиссер, детские портреты и характеры не были заданы заранее, они возникли и оформились в процессе съемок. Фильм построен очень свободно, через незамкнутую композицию в него легко проникает дыхание жизни. Ритм повествования спокойный, неторопливый, под стать течению провинциального быта, ибо действие происходит в маленьком, ничем не примечательном городке где-то в центре Франции... Последнее обстоятельство симптоматично. Когда-то участников «новой волны» (а Франсуа Трюффо был одним из застрельщиков этого движения) упрекали в том, что они делают «парижское кино», мало кого интересующее за пределами сравнительно узкого круга столичных интеллектуалов. Теперь мы видим, что провинция и деревня все чаще становятся предметом изображения на французском экране. Ближайшее будущее должно показать, приведет ли такое расширение взгляда к существенному углублению реалистической картины жизни. Что же касается Трюффо, то провинция привлекает его потому, что здесь, по его мнению, человеческие отношения являются более тесными и душевными, чем в Париже.

Почти двадцать лет назад (как летит время!) молодой кинокритик и начинающий режиссер Франсуа Трюффо писал: «Молодежь тороплива, молодежь нетерпелива, молодежь напичкана «идейками». Молодые режиссеры должны снимать безумно быстрые фильмы, где персонажи будут торопиться, а планы обгонять друг друга... Потом идейки уступят место одной большой идее, и критики начнут причитать по поводу того, что «многообещающий» режиссер состарился»[1].

В те времена, когда писались эти строки, во французском кино происходило большое оживление. Критика заговорила о «новой волне», от которой ждали очень многого. Нельзя сказать, что эти ожидания совсем не оправдались: французские фильмы стали более жизненными и более личными, появилась новая, очень свободная и непринужденная режиссерская манера, сближавшая работы молодых одновременно и с лирической исповедью, и с документальным репортажем, и с публицистическим высказыванием. Были разбиты прежние каноны, низвергнуты (иногда слишком поспешно и несправедливо) старые авторитеты, сломаны границы между традиционными жанрами. В формировании этой новой манеры, получившей распространение также за пределами Франции, сыграли свою роль и фильмы молодого Франсуа Трюффо — «400 ударов» (более правильным был бы здесь перевод — «400 проделок»), «Стреляйте в пианиста», «Жюль и Джим»...

И все же «новая волна» не привела к подлинному и глубокому обновлению французского кино. Старые каноны оказались более стойкими, чем юный пыл молодых бунтарей от искусства, которые к тому же нередко стремились замкнуться в сфере чисто эстетических или узкогрупповых интересов. Частные «идейки», о которых писал Трюффо, не сливались — и не слились — в большую объединяющую идею, и в этом была главная слабость движения и основная причина его скорого спада. Молодые кинематографисты не сумели достойным образом «состариться» или, скажем лучше — возмужать. Одни замолкли надолго, другие стали мастерами на все руки, третьи продолжают бесплодные эстетические упраж-

---

[1] "Cahiers du Cinéma", 1958, N83, p. 56.

«История Адели Г.»,
режиссер Франсуа Трюффо



нения, четвертые, не сумев накопить реального духовного багажа, пытаются заполнить вакуум экстремистскими лозунгами...

Франсуа Трюффо, достигнув зрелости, стремится сохранить верность своей молодости. Дело даже не в том, что в «Карманных деньгах» режиссер возвращается к теме, с которой он начинал свой путь в искусстве,— к изображению мира детства. С этой темой автор «400 ударов» фактически никогда не расставался. Мы не можем в пределах этой статьи прослеживать весь его творческий путь. Но вот, непосредственно перед «Карманными деньгами», он поставил «Историю Адели Г.». Может показаться, что и по теме и по стилю это фильмы совершенно разные. Но есть в них и нечто общее...

«История Адели Г.» прочитывается прежде всего как романтическая история любви, но история, документальная в своей основе. В 1863 году Адель Гюго, младшая дочь великого писателя, тайно покинула родительский дом и пересекла Атлантический океан, чтобы последовать за своим возлюбленным, лейтенантом английской армии Альбертом Пинсоном. Но в Галифаксе, в Канаде, добившись встречи с ним, она убедилась, что лейтенант ее больше не любит. Однако, исполненная романтической веры во всесилие любви, Адель с безумной настойчивостью продолжает преследовать Пинсона, пока, наконец, действительно не сходит с ума.

Легко понять, что такая человеческая судьба способна поразить воображение художника. И Трюффо ставит свой фильм в романтической манере, не страшась ярких контрастов и откровенной театральности, которые — и в этом неповторимое своеобразие режиссерского решения — сочетаются с интимностью тона и лирическим сопереживанием. Стиль произведения выражает мироощущение героини, которая чувствует себя приподнятой над обыденностью, живущей в каком-то ином измерении. Можно сказать, что Трюффо кинематографическими средствами достигает эффекта «несобственной прямой речи», весьма распространенной в современной литературе,— когда повествование ведется от лица автора, но одновременно как бы и от лица персонажа (или персонажей). Однако лирическое слияние режиссера с героиней и ее романтическим «мифотворчеством» не мешает острому и объективному анализу ее психологии и поведения.

В Адели (ее превосходно играет молодая актриса Изабель Аджани) Трюффо видит жертву, но не просто жертву несчастной любви (тогда перед нами была бы мелодрама) и не только жертву невосстановимого разрыва между идеалом и реальностью (это была бы чисто романтическая трактовка). Удар, обру-

шившийся на героиню, был подготовлен ее жизнью в родительском доме, жизнью, которая нигде не показана впрямую, но шаг за шагом раскрывается перед нами через косвенные свидетельства. И постепенно мы начинаем видеть в обуреваемой гибельной страстью женщине маленькую девочку, чьи будущие несчастья предопределены недостатком отцовской любви. Нет, не фрейдистские комплексы занимают режиссера: его мысль значительно проще и глубже. Ведь все люди — и молодые, и пожилые, и старые — это бывшие дети. Детство человека — это его судьба. Потому-то, по мысли Трюффо, так велика ответственность взрослых — ведь от них зависит судьба будущего поколения. И потому так суров его приговор незримому герою фильма — «гернсейскому старцу», чувствующему себя совестью человечества, но пренебрегшему, по мнению режиссера, своим самым элементарным и святым долгом — долгом перед своим ребенком.

Было бы нетрудно показать, обратившись к другим фильмам Трюффо, что в его творчестве тема детства несет в себе некую о б щ у ю и д е ю, а именно, идею изначальной доброты человека, его предрасположенности к ясному и гармоническому развитию. И пусть она приобретает порой несколько наивные, на наш сегодняшний взгляд, формы, сближающие ее с просветительством XVIII века, она очень важна в контексте современного западного искусства, так часто подчеркивающего неизбежное присутствие в человеке темного, злого, иррационального начала.

Не случайно то внимание, которое уделено в «Карманных деньгах» изображению первых чувственных влечений и первого любовного опыта маленьких героев. Без лицемерных экивоков режиссер показывает нам и мальчугана, восхищенно рассматривающего в окне обнаженную женщину, и ребят чуть постарше, проявляющих интерес к женским ножкам, и подростка, целующегося с девочками в темноте кинозала. Но насколько целомудренны по сути своей эти забавные сценки и насколько прям и чист взгляд на них режиссера! Ибо Трюффо убежден, что ребята стоят на пороге нового для них мира отношений, где не умалится и не унизится их человеческое достоинство, но, напротив, получит дальнейшие возможности



«Мадо»,
режиссер Клод Сотэ

развития. Вот почему первые, неловкие, иногда смущенные, иногда нарочито развязные попытки переступить этот порог вызывают у автора доброе и чуть юмористическое отношение.

Но это отношение неоднозначно. Среди других детей режиссер выделяет Патрика именно потому, что в области чувств он проявляет особую одаренность, можно сказать — прирожденный талант. Живущий без матери, с парализованным отцом, Патрик тайно (тайно даже для самого себя) влюблен в мадам Рифль, мать своего школьного товарища. И это бескорыстное, хотя и чувственно окрашенное обожание открывает юному герою дверь в мир поэзии. Вот он смотрит, как мадам Рифль, одетая в серое платье, на фоне серой стены переставляет красные розы. На какие-то доли секунды происходит поэтический сдвиг реальности: словно в каком-то ином измерении, в непонятном жемчужно-сером сновидении, дрогнуло и поплыло прекрасное женское лицо, склоненное над красными розами... Мгновение — и все снова становится на свои обычные места (мимолетность поэтического штриха, в которой безошибочно узнаешь руку Франсуа Трюффо). И когда, несколько дней спустя, Патрик покупает на сэкономленные карманные деньги букет красных роз и приносит их мадам Рифль (попадая при этом в смешное положение, ибо она думает, что розы от его отца), мы знаем, что́ происходит в его душе и почему, в отличие от своего приятеля, он не мог целоваться в кино со случайно встреченными девочками. По первым, еще робким росткам мы догадываемся, сколь богатой и одухотворенной может стать эмоциональная жизнь этого ребенка.

Трюффо верит, что в человеке заложены предпосылки гармонического развития, и в этом убеждении — гуманистический пафос его творчества. Почему же этот пафос прозвучал в фильме все-таки с недостаточной, на наш взгляд, силой и убедительностью? Причина, пожалуй, в несколько идиллическом, прекраснодушном взгляде режиссера на окружающую жизнь. Ощущение всеобщего благополучия скорее подчеркивается, чем опровергается неожиданной публицистической речью учителя, равно как и историей маленького Жюльена Леклу, живущего на окраине, в каком-то сарае. Некоторые странности в поведении этого мальчика, рваная одежда, ссадины на лице, прикрытые свисающими волосами,— все это сначала мелькает мимо внимания детей и учителей, да и зрителей в зале. И только случайно выясняется страшная правда: Жюльена систематически избивают дома его мать и бабка, спившиеся до потери человеческого облика. Какая человеческая и социальная драма лежит за этим частным случаем? Об этом в фильме не говорится ничего. Но и сам по себе он дает повод задуматься: какие еще проявления дикости таятся под покровом хорошо налаженной, благоустроенной жизни?

Такой поворот темы мог бы оказаться очень впечатляющим, если бы за судьбой одного ребенка мы могли почувствовать более общие конфликты, если бы в фильме было больше тревоги по поводу нравственного состояния общества — как в тех же «400 ударах», где, при всей сдержанности и ненавязчивости авторской интонации, возникало отчетливое ощущение общего неблагополучия жизни. «Карманные деньги» обладают иным звучанием, и конечно же, причина этого заключается не в том, что за истекшие семнадцать лет французская действительность изменилась к лучшему. Скорее изменилось мироощущение Трюффо. Тот, уже давний его фильм, как и некоторые последующие, был сделан художником со встревоженной совестью и обнаженными нервами. В последней работе Трюффо, при всей ее тонкости, лиризме и доброте, чувствуется некоторое благодушие и успокоенность человека, слишком благополучно совершающего свой жизненный круг и молча принимающего «правила игры», навязанные ему системой, которую он некогда отвергал.

●

Пристальное внимание к жизни в ее повседневных проявлениях свойственно Клоду Сотэ. Его режиссерский дебют был тоже связан с «новой волной», но затем в течение

многих лет он вынужден был ограничиваться главным образом работой соавтора-драматурга. Практически его функции состояли в том, что он латал и дотягивал чужие сценарии. И только в 1970 году он вновь — как режиссер — обратил на себя внимание фильмом «Мелочи жизни».

Во время предыдущей Недели французского кино мы имели возможность познакомиться с фильмом Сотэ «Венсан, Франсуа, Поль и другие». За образами трех главных персонажей возникал собирательный портрет поколения — людей, приближающихся к пятидесятилетнему рубежу, когда уже пора подводить первые жизненные итоги. У трех главных героев (их играют Серж Реджиани, Ив Монтан и Мишель Пикколи) эти итоги оказываются малоутешительными: за свой социальный успех они заплатили ценой нравственных компромиссов, духовного выхолащивания, утраты жизненных стимулов. Действующие лица, которых можно рассматривать как типичных представителей средней буржуазии, захвачены необратимым процессом социального приспособленчества. Подчеркивая постепенность, незаметность этого процесса, автор не склонен прибегать к приемам внешней драматизации. «Мелочи жизни», а не острые переломные конфликты и не крайние ситуации,— вот что определяет существование его персонажей. Поэтому и режиссура его напоминает тщательное и терпеливое рассматривание под микроскопом отдельных жизненных срезов.

Фильм «Мадо», который предложен нашему вниманию на этот раз, и тематически и стилистически примыкает к предыдущей работе Сотэ. Кажется, что Симон Лиотар в исполнении Мишеля Пикколи просто перешел из одного фильма в другой. Правда, там Пикколи был преуспевающим врачом, а здесь он финансист, оказавшийся на грани разорения, но и в предыдущем фильме такой персонаж наличествовал (только играл его Ив Монтан). И снова стареющий и опустошенный герой пытается «позаимствовать» жизненные силы у своей молодой возлюбленной — Мадо. Впрочем, их отношения имеют вполне «деловой» характер. Мадо не скрывает, что только ради



«Ф..., как Фербенкс», режиссер Морис Дюговсон

денег она встречается с Симоном — и не с ним одним. Все его попытки перевести их отношения в какую-то иную плоскость она парирует холодно и пренебрежительно. В результате именно он, «хозяин», «наниматель», чувствует себя униженным, социально и человечески неполноценным. Что же касается Мадо, то она отнюдь не в восторге от своего положения, но считает, что ее профессия ничуть не более (но и не менее!) унизительна, чем любая другая, — в этом обществе, где, по ее словам, «каждый продается по-своему». Образ Мадо (ее играет молодая актриса Оттавия Пикколо), с ее умом, проницательностью и чувством собственного достоинства, так же, как и образы ее молодых друзей, пытающихся отстоять свою независимость от общества, основанного на купле-продаже,— это наиболее интересное из того, что есть в фильме Сотэ.

К сожалению, развитие сюжета тянет нас в другую сторону, заставляя следить за перипетиями борьбы Симона Лиотара с группой бесчестных спекулянтов земельными участками. Однако, идя в этом направлении, режиссер не в силах предложить нам ничего нового — ни в плане конкретного анализа человеческих взаимоотношений, ни в плане социальных выводов. И фильм начинает буксовать на месте, совсем как застрявшая в грязи машина, в непомерно растянутом заключительном эпизоде, видимо, претендующем на обобщенно-метафорическое звучание.

Стремление строить фильм как серию непосредственных жизненных наблюдений и неумение найти для этого соответствующую драматургическую форму — такое противоречие довольно типично для тех французских кинематографистов, которых не удовлетворяют апробированные схемы и формулы «хорошо сделанного» кино.

«Я не люблю фильмов, которые бьют по нервам и «под вздох»: в них нет искренности, зато много презрения. Я люблю сдержанность, мягкость, тонкость оттенков... Люблю фильмы без убийств и без взвинченных чувств» [2],— так определил свою позицию Морис Дюговсон, автор и постановщик «Ф..., как Фербенкс».

Это вторая кинематографическая работа молодого режиссера, пришедшего в кино с телевидения. В его фильмах чувствуются свобода, живость и раскованность телевизионного репортажа. Как в сюжетных решениях, так и в построении эпизодов, Дюговсон не стремится к завершенности, избегает жестких конструкций. Он выбирает молодых актеров — Патрика Девера, *Миу-Миу*,— чья манера исполнения совершенно свободна от профессиональных штампов, и предоставляет им полную свободу. Фактура его произведений ясно показывает, что правдивость деталей для режиссера дороже, чем их тщательная организация в некое художественное целое.

Свежая, подкупающая манера непосредственного жизненного наблюдения таит в себе определенную опасность, которой Морису Дюговсону не всегда удается избежать. Наиболее убедительные результаты получаются в короткометражках. В полнометражных же фильмах, к тому же нередко довольно длинных (создается даже впечатление, что режиссер никак не может собраться с духом и поставить точку), такая «расслабленность», размытость формы ведет к тому, что внимание зрителей рассредоточивается, их интерес к происходящему на экране падает.

Конечно, мне могут возразить, что такая манера как раз и рассчитана на активное соучастие зрителей: рассредоточился, отвлекся — пеняй на себя! И будь благодарен за то, что тебе не пытаются навязать некую априорную схему, но показывают жизнь как она есть, предоставляя самостоятельно ее осмысливать и делать выводы. В подобном рассуждении есть рациональное зерно. И отношение к зрителю не как к потребителю, а как к соучастнику творческого процесса во многом плодотворно. Но...

Существует грань, за которой художественно плодотворная установка превращается в свою противоположность. Прекрасно, когда режиссер хочет разбудить активность зрителя, но не ценой же собственной пассивности! Ни на кого другого не может переложить художник то, что составляет содержание и смысл

---

[2] "Cinéma Français", N1, mai 1976, p. 36.

его работы: художественное оформление и осмысление жизненного материала. В традиционных видах искусства, где художник должен воплощать свой замысел посредством красок, слов или куска мрамора, это разумеется само собой.

Кино отличается от других искусств тем, что его материалом является не мрамор, не краски и не слова, а сфотографированная реальность. Фотографическая природа кино дает кинематографисту возможность, которой лишен художник, работающий в любой другой области. В фильме всегда есть много такого, что запечатлевается на пленке «само собой»: например, залетевшая в кадр бабочка может создать неожиданный и не предусмотренный режиссером эффект. Вот и возникает соблазн: снимать то, что попадает в поле зрения объектива, снимать в надежде на то, что в фотографически запечатленных картинах жизни художественный смысл возникнет сам собой.

Однако вернемся от общих рассуждений к фильму Дюговсона. Бесформенным его, в общем, не назовешь. В нем даже применен такой жесткий композиционный прием, как «обрамление»: он начинается и кончается черно-белыми кадрами, причем в начале — это фрагменты из фильмов Дугласа Фербенкса (которые герой фильма Андре Фрагман, еще будучи ребенком, просматривал на домашнем кинопроекторе), а в конце — стилизованное под «Багдадского вора» того же Фербенкса видение сошедшего с ума героя, представляющего себя летящим со своей возлюбленной на ковре-самолете.

В промежутке между обрамляющими эпизодами развертывается повествование, призванное познакомить нас с Андре и объяснить, почему же сошел с ума этот симпатичный парень с таким, казалось бы, легким и веселым характером. Играет его Патрик Девер, которого называют одним из лучших французских актеров молодого поколения (он же сочинил и музыку к фильму).

Итак, только что вернувшийся после военной службы Андре Фрагман не может найти работу по специальности, несмотря на свой диплом инженера-химика. Как объясняет ему его бывший преподаватель, а ныне ведущий инженер большой фирмы, «молодые сейчас никому не нужны». А кроме того, в анкете Андре есть темное пятно: он чем-то провинился во время пребывания в армии. Но главное, что портит жизнь нашему герою, это его неспособность контролировать свои поступки. Он хотел бы обладать такой же безусловной свободой, как его любимый герой — Дуглас Фербенкс, живущий в мире невероятных приключений. Но «великолепный Дуг» — это мифический персонаж, и примирить его поведение с обыденной буржуазной реальностью не представляется возможным.

Сначала нелепые поступки Андре выглядят безобидным чудачеством. Так, вместо того, чтобы входить к своей возлюбленной нормальным путем, через дверь, он делает попытку (безуспешную) проникнуть к ней через балкон второго этажа. Очень забавна сцена, в которой Андре и Мари стараются прокатиться верхом на лошади, неожиданно проявляющей строптивость. Сам же этот образ — герой, увозящий любимую на горячем скакуне, — опять-таки подсказан старыми приключенческими лентами. Шутки шутками, но для героя фильма «Ф..., как Фербенкс» дело оборачивается весьма печально: будучи не в состоянии примирить свои фантастические мечты с реальностью, он сходит с ума. И само название фильма может быть расшифровано так: «Безумный (fou), как Фербенкс».

Как видим, за внешне непритязательным рассказом в фильме Мориса Дюговсона лежит достаточно серьезная проблематика: миф «чистой», ничем не ограниченной свободы — и требования буржуазной реальности; социальная роль кино как «фабрики грез»; психологические последствия систематического разрыва между мечтой и реальностью... «Ф..., как Фербенкс» содержит в себе скрытую, но принципиальную полемику с эскейпистским кинематографом, который, действуя, как наркотик, определенным образом формирует психику зрителей, делая их потенциальными кандидатами в клинику для душевнобольных.

В аналогичном направлении толкает нашу

мысль и другая линия фильма, связанная с инсценировкой в молодежном театре знаменитой книги Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Тема Алисы, в последнее время вновь привлекшая внимание кинематографистов (вспомним недавний фильм американского режиссера Мартина Скорсезе «Алиса здесь больше не живет»), в картине Дюговсона как бы удваивает и переворачивает тему Фербенкса — тему наркотизирующей грезы. Молодежная группа, осуществляющая постановку, стремится, судя по всему, демистифицировать эскейпистское искусство. Как говорит молодой режиссер-постановщик (персонаж фильма), «мир Алисы — это жестокий мир». Речь идет, таким образом, не о том, чтобы убаюкать зрителя, а о том, чтобы через абсурд фантастического мира Кэрролла столкнуть его с жестокостью и абсурдом реальной действительности.

Юная Мари (актриса Миу-Миу), играющая в спектакле роль Алисы, а в реальной жизни — скромная служащая туристического агентства и возлюбленная героя, обладает совсем иной энергией и жизнестойкостью, чем надломленный и мятущийся Андре. Быть может, она и ее товарищи по молодежному театру как раз и принадлежат к тем, кто не станет искать убежища в грезах, но попытается изменить реальность? Фильм позволяет поставить такой вопрос, но не дает на него сколько-нибудь определенного ответа.

И все же, отдавая должное таланту Дюговсона и серьезности его намерений, мы не можем признать его фильм достижением французского кино. Дело в том, что идейное и жизненное содержание, о котором говорилось выше, зачастую присутствует в фильме лишь номинально, оно художественно не выявлено. И объясняется это принципиальной установкой на неоформленность жизненного материала. Отсюда и расслабленность действия, и рыхлость композиции внутри кольцевого обрамления, и слабое взаимодействие отдельных эпизодов и смысловых линий. Конечно, многие сцены, взятые сами по себе, подкупают своей правдивостью, но вот что примечательно: недостаток творческой воли, боязнь занять отчетливую позицию по отношению к реальности приводят к тому, что начинает хромать обыкновенная житейская логика событий и характеров.



«Ф..., как Фербенкс», режиссер Морис Дюговсон

Мы остановились столь подробно на фильме «Ф..., как Фербенкс» именно потому, что он представляется нам типичным для целого направления во французском кино последних лет, характеризуя которое критика все чаще употребляет выражение «новая естественность». Говоря о противоречиях и внутренних трудностях этого направления, не следует забывать, что речь идет о попытках приблизиться к реальной жизни, оттолкнувшись от эскейпизма развлекательной буржуазной кинопродукции.

Ну а что представляет собой на сегодняшний день эта продукция? На этот счет нас могут просветить некоторые фильмы, также, к сожалению, вошедшие в программу Недели.

●

Действие «Дикаря» происходит в той самой Венесуэле, куда мечтал уехать Андре Фрагман. Режиссер Жан-Поль Рапно с первых же кадров погружает зрителей в экзотическую и

в то же время очень знакомую (по другим фильмам) атмосферу: южный город (Каракас), роскошная природа, живописные контрасты, искрящееся под солнцем голубое море (оператор — мастер своего дела), ресторан-люкс, где певец в белом смокинге исполняет зажигательную итальяно-испанско-латиноамериканскую песню и где празднуется помолвка темпераментной француженки Нелли (вся в белом) и молодого взрывоопасного итальянца Витторио (весь в черном). Музыку к фильму написал Мишель Легран, в роли Нелли — Катрин Денев, в дальнейшем ей предстоит встреча с Ивом Монтаном — ясно, что нас решили развлекать по первому разряду. Конечно, Монтан — не Фербенкс, но все же, окажись в зале Андре Фрагман, он смог бы на два часа забыть о жизненных невзгодах...

Нам предстоит увидеть, как обаятельно-взбалмошная Нелли убегает от своего не в меру ревнивого жениха, захватив по пути картину Тулуз-Лотрека, принадлежащую ее бывшему «боссу». Фон действия — интерьер гостиниц и ресторанов, улицы, залитые неоновым блеском реклам, ночная жизнь Каракаса. Дело не обходится без нескольких драк и эффектной погони на машинах по узким улицам старой части города. Но все это — только присказка...

Сказка (то есть основная часть сюжета) начинается в тот момент, когда Нелли попадает на уединенный остров, где обитает таинственный «дикарь», этакий современный Робинзон, его-то и играет Ив Монтан, заросший до неузнаваемости. (Вы, может быть, спросите, как она добралась до острова? Очень просто: наняла самолет.) Нелюдимый Робинзон (его зовут Мартин Сандерс, а кто он такой, вы еще узнаете) сначала очень недоволен вторжением взбалмошной девицы, которая бегает по острову со своим Тулуз-Лотреком, наносит ущерб прекрасно налаженному огородному хозяйству и пускает ко дну моторный катер, единственное средство сообщения с материком (самолет улетел). Однако добродушная улыбка порою раздвигает щетинистые заросли на физиономии «дикаря», и не надо быть провидцем, чтобы догадаться, что любовной сцены между прелестной Катрин Денев и небритым Монтаном нам все равно не миновать.

Но поскольку время для идиллии еще не наступило (прошло немногим более половины фильма), на острове появляется банда головорезов, нанятая обманутым женихом и ограбленным «боссом». Они избивают и тяжело ранят Робинзона-Сандерса, отважно вступившего в неравный бой, хватают отчаянно сопротивляющуюся героиню, а также, увы, безнадежно испорченного Тулуз-Лотрека и покидают остров, предварительно подпалив симпатичную двухэтажную хижину бедного дикаря. Первые лучи солнца освещают дымящееся пожарище и истекающего кровью Сандерса, в беспамятстве лежащего на досках причала... Но тут над островом «как раз» пролетает вертолет, и вот уже наш несчастный герой в сопровождении целого штата санитаров переправлен в первоклассную клинику.

Оказывается (вот он, новый поворот, новый упругий скачок повествования!), что в своем экзотическом уединении герой все время был под наблюдением весьма богатых и могущественных лиц. Дело в том, что наш Робинзон совсем не Робинзон, и даже не Сандерс, он — Кутанс, знаменитый парфюмер, автор всемирно известных духов, а его жена, мадам Кутанс,— председатель акционерного общества с миллиардным капиталом. Но в один прекрасный день он решил бросить все — жену, духи, опостылевшую роскошь общества потребления (вот вам и социальные мотивы!), уединиться на необитаемом острове и жить трудами своих рук. Не тут-то было: мадам Кутанс, вкупе со своими акционерами, требует, чтобы гениальный парфюмер отработал подписанный с фирмой контракт. К этому времени герой уже успел залечить раны и сбрить щетину. Выполнять условия контракта он тем не менее решительно отказывается и гордо отправляется в тюрьму.

Вот теперь, по прошествии без малого двух часов экранного времени, пора готовить «хэппи энд». Робинзон-Сандерс-Кутанс выходит из тюрьмы, на лице у него вновь отрос-

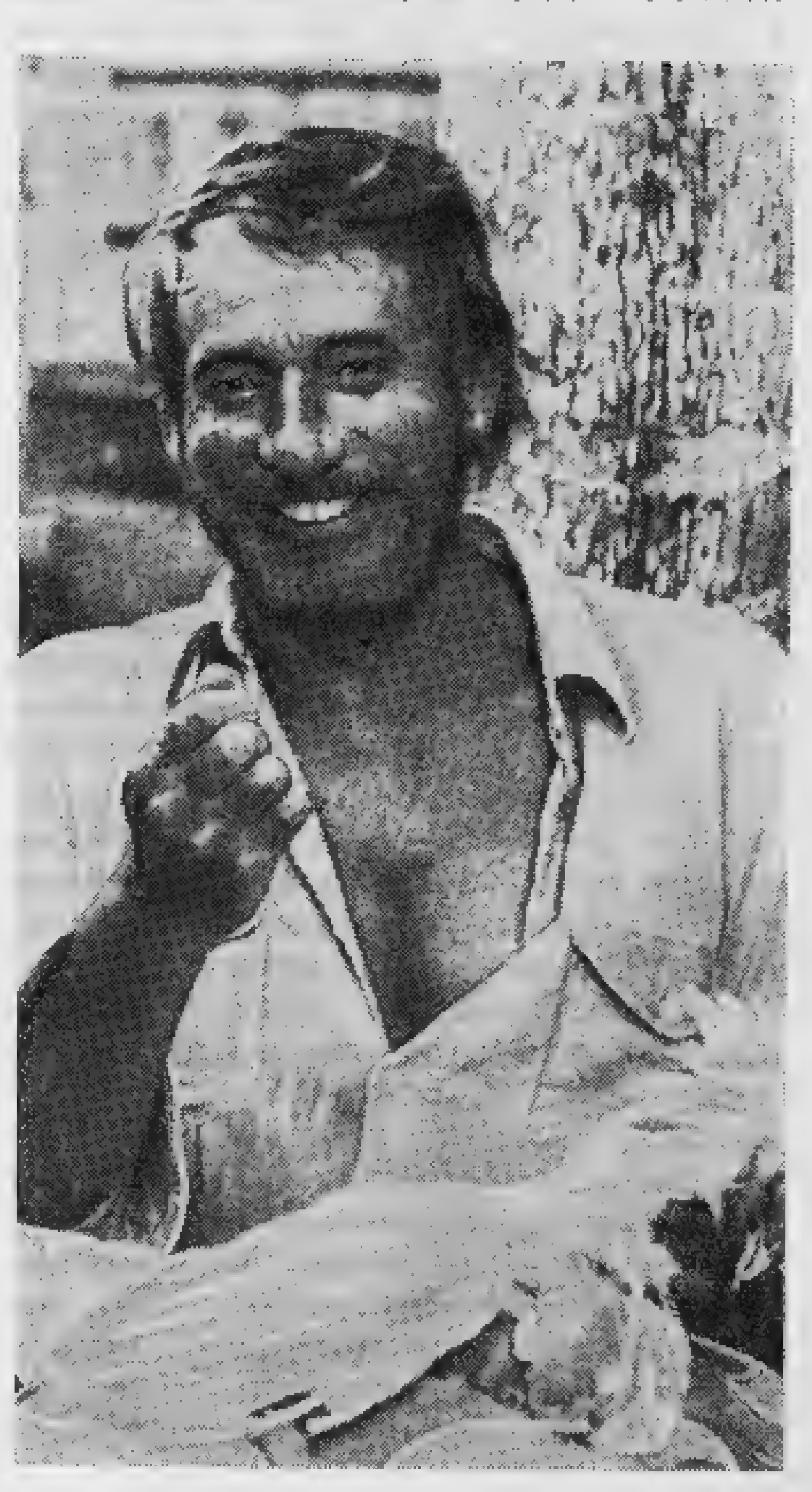
шая щетина (символ его «нонконформизма»), а в сердце незажившая любовная рана. Он отправляется на поиски Нелли, которые вскоре завершаются счастливой встречей и финальным поцелуем.

К сказанному следует добавить, что Жан-Поль Рапно (которому в прошлом доводилось ставить фильмы с более высоким прицелом) явно не хочет, чтобы его считали заурядным ремесленником, набившим руку на лобовых решениях. В финале фильма, да и в некоторых других эпизодах, проскальзывают насмешливые нотки, слегка остраняющие обычные штампы развлекательного кино. Но эти элементы иронической игры не имеют существенного значения и принципиально не меняют типологию этого буржуазного по духу фильма, в котором нонконформизма не больше, чем в тщательно культивируемой щетине центрального персонажа...

Во многом аналогичный случай представляет собой и «Святой год», повествующий о неправдоподобных приключениях двух симпатичных уголовников, бежавших из французской тюрьмы и направляющихся в Италию, где у одного из них припрятано награбленное золотишко. Авторы (Жан Жиро, режиссер, и Жак Жиро, сценарист, — однофамильцы) пользуются надежными, многократно проверенными рецептами. Берется Жан Габен (в роли старого грабителя), к нему добавляется в качестве молодого партнера Бельмондо, Ален Делон или, как в данном случае, Жан-Клод Бриали. Чтобы обмануть полицию, преступники переодеваются священниками, что позволяет авторам фильма без особого труда изобретать комические эффекты. Например, Бриали говорит Габену: «Ваше преосвященство, мы влопались!» (перевод смягченный). Шутки над священниками входят, как известно, в традицию французского свободомыслия. В то же время богобоязненные люди не будут оскорблены: священники ведь не настоящие... Чувствуется, что эти нюансы учтены и продуманы с расчетом на кассовый успех.

Итак, преступники убегают, полицейские их ловят. Этот «вечный сюжет» надо как-то освежить. Что сейчас «в моде», о чем шумят газеты? Ага, воздушное пиратство! Стало быть, так: авиалайнер, совершающий рейс Париж — Рим (прекрасная машина, на взлетах и посадках оператор снимает ее так, что залюбуешься), захвачен тремя молодыми террористами, преследующими цели отнюдь не политические (подальше, подальше от скользких тем!), а чисто меркантильные — добиться выкупа от авиакомпании. На борту находятся наши бег-

«Дикарь»,
режиссер Жан-Поль Рапно



лецы-уголовники, и, кажется, они действительно «влопались», независимо от того, куда теперь полетит самолет. Но Макса Ламбера (так зовут героя Жана Габена) голыми руками не возьмешь, да и самодельная бомба в руках какого-то сопляка не очень-то его испугает. Достойный и невозмутимый, он вступает в игру во всеоружии своего пастырского авторитета и славного уголовного прошлого. Дальнейшее развитие фабульных перипетий, как говорится, дело техники, а ею авторы фильма владеют весьма уверенно.

Обращает на себя внимание тот факт, что в развлекательные, буржуазные по духу фильмы последних лет очень часто вводится в качестве приправы какая-нибудь, не слишком серьезная, социально-критическая тема. В «Святом годе» появляется эпизодическая фигура итальянского консула, одержимого честолюбивыми стремлениями и готового ради них рисковать чужими жизнями. Однако Макс Ламбер пресекает его гнусные интриги: он и убийства предотвращает, и самолет сохраняет, и деньги компании возвращает, и желторотым террористам дает достойный урок... Такое благородство не должно остаться без вознаграждения, и два комиссара полиции (французский и итальянский) по обоюдному соглашению позволяют преступникам ускользнуть. Да и то сказать, какие они преступники? Судя по тому, как они ведут себя в фильме, перед нами столпы общественного порядка, его охранители.

Да, но позвольте — ведь Макс Ламбер в прошлом ограбил банк! Неужели ему будет позволено воспользоваться плодами преступления? Успокойтесь, благонамеренные зрители: этого не будет, ибо Судьба на стороне Закона. Кубышка грабителя давно найдена хорошими людьми, и на нее, с божьей помощью, построена новая церковь в современном стиле. Что остается делать бедному Максу? В очередной раз помянув черта, седовласый каноник удаляется в глубину кадра. И в такой развязке мы можем узнать сниженную до бульварного уровня тему высокой литературы — тему победителя, который не получает ничего... Ну что ж, мы вправе посочувствовать Максу — он, как бы там ни было, относится к числу «габеновских героев».

Этот момент нельзя игнорировать. Он, пусть немного, пусть самую малость, но выводит «Святой год» за рамки обыкновенного «хорошо сделанного» фильма. Ведь образ Жана Габена, взятый сам по себе, в своем экранном существовании, — это действительно м и ф французского кино, сохраняющий нечто от своей первоначальной значительности, как бы ни разменивали и ни транжирили его в коммерческих лентах. Конечно, в туманное прошлое ушли габеновские герои 30-х годов, столь земные, реальные, столь несомненные в своем демократизме и столь рыцарственные по духу, герои непреклонные и трагически обреченные в мире, где господствует закон предательства и подлости. Как справедливо отмечалось в нашей критике, нынешним габеновским героям случается выступать как раз на стороне тех самых общественных сил, против которых молодой Габен бунтовал. Тем не менее никому не придет в голову предложить актеру сыграть малодушного, слабого или тем более подлого человека, идущего на сделку с совестью или на компромисс с тем, что он считает злом. Нет, Габен есть Габен, и когда его Макс спокойно стоит перед вооруженным и ошалевшим от наркотиков террористом, мы чувствуем его родство с солдатом Жаном из «Набережной туманов» или пленным летчиком из «Великой иллюзии» (а его реплика, что, мол, «в наше время не на таких самолетах летали», конечно, рассчитана на определенные ассоциации).

Так что, если есть в «Святом годе» нечто художественно убедительное, то главным образом за счет Жана Габена [3]. В какой-то мере нас примиряет с легковесностью, очевидной банальностью фильма и та непринужденная легкость, с которой разыгрываются все эти вариации на давно знакомые темы. Но и легковесность и банальность, заключенные в нем изначально, остаются.

---

[3] Эта статья была уже написана, когда пришло печальное известие о кончине Жана Габена. Его большой, ныне завершившийся путь в искусстве потребует от историков кино дополнительных размышлений и углубленного анализа.

В отличие от «Святого года» «Револьвер Питон-357» — это картина режиссера, который хочет, чтобы его принимали всерьез. Автор и постановщик этого фильма Мишель Корно, ярый поклонник американских «триллеров», стремится, не ограничиваясь одним только подражанием, нагрузить полицейскую историю неким дополнительным смыслом.

Инспектор полиции Ферро (Ив Монтан), пожилой, суровый, одинокий мужчина, досуги которого заполнены заботами о любимом револьвере, позволяет себе увлечься молодой женщиной, Сильвией (Стефания Сандрелли), ведущей не вполне понятный образ жизни. Вскоре мы узнаем (в отличие от остающегося в неведении героя), что она — любовница и содержанка комиссара Ганэ (Франсуа Перье), непосредственного начальника Ферро. Сильвия, подпав, со своей стороны, под обаяние мужественного инспектора с горькими морщинами у рта, решает оставить Ганэ, который приходит в ярость и убивает ее пепельницей. Расследовать убийство должен не кто иной, как Ферро, который вскоре убеждается, что все улики указывают на него самого как на виновника преступления. Не решаясь играть в открытую, он запутывается все больше и больше, в то время как Ганэ, следуя дьявольски умным советам своей парализованной жены (Симона Синьоре), торопит его гибель во имя собственного спасения. Фабула запутывается все больше и больше, так что под конец автору приходится разрубить гордиев узел интриги: Ферро убивает Ганэ и его жену и еще нескольких злоумышленников, не имеющих отношения к основному действию.

Финал фильма выглядит так. Полицейские ведут перестрелку с группой хорошо вооруженных бандитов, но ничего не могут с ними поделать. Внезапно на поле боя врывается Ферро. Он таранит своей машиной автофургон, за которым засели гангстеры, затем выскакивает на открытое пространство, резкими бросками увертывается от автоматных очередей, одновременно поражая из своего «Питона» одну цель за другой. Когда все бандиты перебиты, тяжело раненного героя увозят на санитарной машине.

Весь этот эпизод снят так, что воспринимается как апофеоз героя. Каково же было мое удивление, когда из интервью с режиссером я узнал, что речь идет о разоблачении персонажа, ставшего «безликим орудием убийства» (у Монтана в заключительных эпизодах лицо, действительно, залеплено пластырем, поскольку герой сжег себя серной кислотой). Более того, взаимоотношения между Ферро и Ганэ, оказывается, выражают борьбу имущих и неимущих классов, а парализованная мадам Ганэ, помимо того, что она воплощает Судьбу, является еще и символом неподвижности господствующего класса... И т. д. и т. п.

Прочтя эти высказывания Мишеля Корно, я стал мысленно пересматривать фильм, сконфуженный тем, что за перипетиями полицейской интриги упустил его глубокий социальный смысл. И все же, по зрелом размышлении, я решаюсь утверждать, что истолкование, предложенное режиссером, не соответствует реальному значению его фильма. Видимо, направив все свои усилия на то, чтобы увлечь зрителей динамикой действия, молодой режиссер (это его вторая работа) не смог решить проблему — как заставить механизм полицейского «триллера» функционировать в качестве инструмента социального анализа. Что это в принципе возможно, показывают такие фильмы, как «Погоня» Артура Пенна или «Крестный отец» Фрэнсиса-Форда Копполы. Но для этого необходимы как минимум иная плотность жизненной среды и большая весомость человеческих характеров, взятых во всей их конкретности и социальной определенности. Попытка же достичь цели посредством интеллектуального конструирования не могла быть успешной. В американизированном «Питоне» нет ни той безусловной убедительности, которая присуща лучшим произведениям американского экрана, ни той психологической тонкости и особой французской интонации, которые придают очарование даже таким несовершенным, компромиссным фильмам, как «Мадо» или «Ф..., как Фербенкс».

Заканчивая обзор фильмов французской Недели, необходимо сказать несколько слов о «Свете» — фильме замечательной актрисы

Жанны Моро, где она выступает в качестве автора, режиссера и исполнительницы главной роли. Фильм задуман как исповедь и как размышление — о жизни, об искусстве, о профессии актера. Знаменитая актриса Сара Дедье (так зовут героиню), окруженная славой, друзьями и поклонниками, чувствует себя тем не менее одинокой и разочарованной. Ее наряды, ее приемы, ее роскошные апартаменты являются для нее, как мы догадываемся, жалкой мишурой. Правда, для «мишуры» все это занимает на экране слишком много места, а камера смотрит на «мишуру» со слишком большим любованием, так что некоторые кадры вызывают в памяти лакированные страницы модных иллюстрированных журналов.

К сожалению, мы замечаем и некоторые другие штампы помещаемых в подобных же изданиях рассказов о жизни знаменитостей: молодые люди, наперебой домогающиеся любви великой актрисы; ее роман с партнером по фильму, продолжающийся ровно столько, сколько длятся съемки; старый друг, безнадежно влюбленный в нее выдающийся ученый, с мудрым взглядом и печальной улыбкой, кончающий жизнь самоубийством; наконец, беззаветная преданность своему «святому ремеслу», которая заставляет Сару — Моро в самый трагический для нее день с обычной пунктуальностью явиться на съемочную площадку и подставить под безжалостный свет юпитеров свое лицо, на котором годы и страдания оставили неизгладимые следы.

Как можно предположить, авторский замысел Жанны Моро состоял в том, чтобы столкнуть в фильме общепринятый «миф» кинозвезды с реальным образом знаменитой актрисы, ее реальными человеческими и профессиональными проблемами, прочувствованными и показанными изнутри. Но разграничить и противопоставить друг другу «мифическое» и «реальное» в фильме не удалось. Произошла любопытная с психологической и социологической точки зрения вещь: Жанна Моро как автор и режиссер стала жертвой своего собственного «звездного» мифа. При этом ее фильм как художественное произведение потерпел невозместимый ущерб, оставшись в границах банального салонного буржуазного кинематографа.

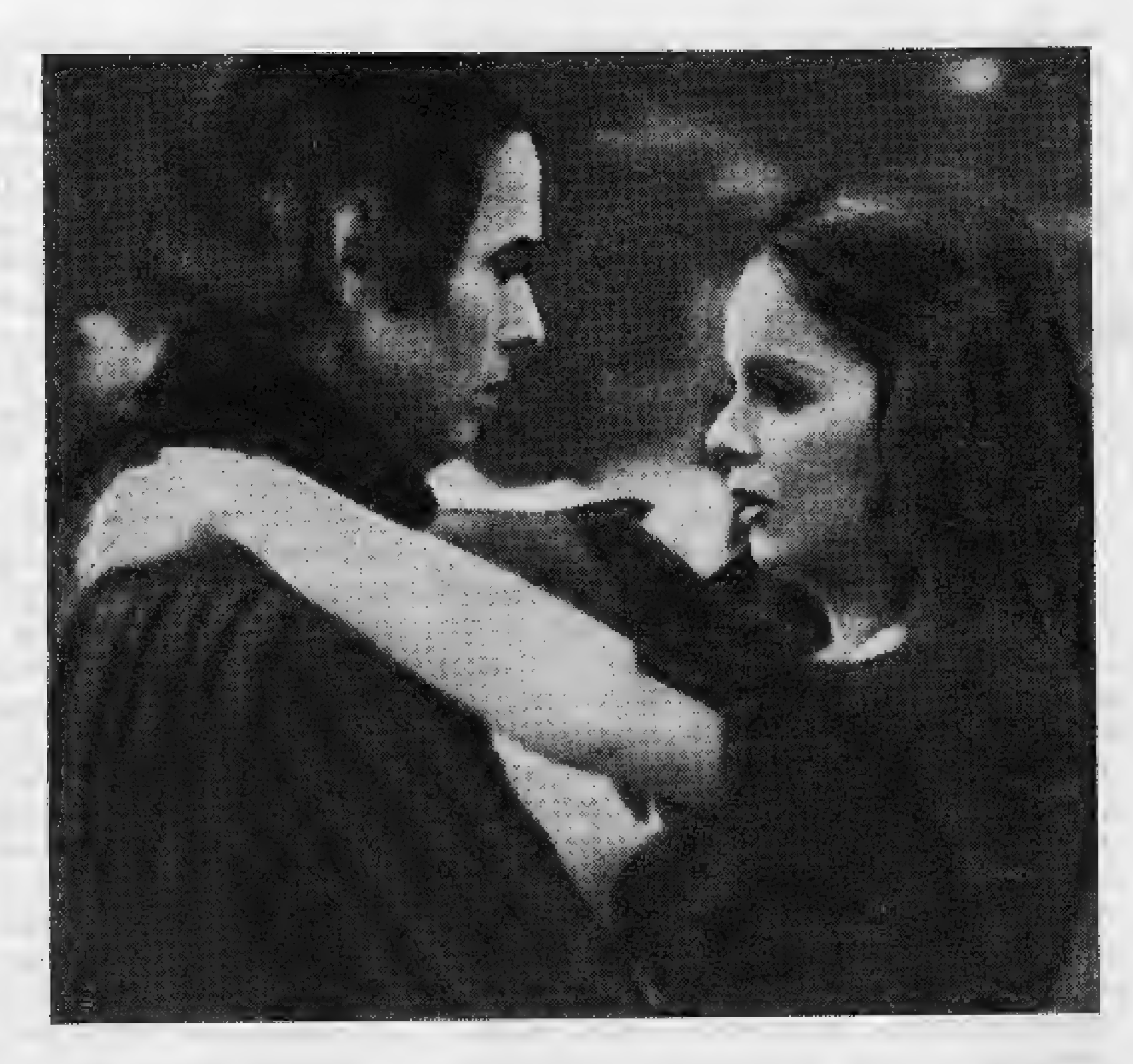
●

Помимо тех категорий фильмов, о которых мы писали выше, прогрессивными деятелями французского кино создаются произведения, впрямую затрагивающие социальную и политическую проблематику и недвусмысленно выражающие позицию их авторов. Среди таких произведений французская критика называет «Воспоминания о Франции» Андре Тешине, «Красную афишу» Франка Кассанти, «Следователя и убийцу» Бертрана Тавернье, список можно было бы продолжить. То, что фильмы такого типа не были представлены в программе кинонедели, создает существенный пробел в наших представлениях о сегодняшнем французском кино, пробел, который мы постараемся заполнить хотя бы отчасти.

В последние годы французские кинематографисты неоднократно обращались к трагическим событиям времен войны и оккупации, стремясь рассмотреть их в свете сегодняшнего дня. К числу таких произведений относится «Бригада», фильм молодого режиссера Рене Жильсона, снятый вне системы коммерческого кинопроизводства буквально «на медные деньги». Жильсон видел свою задачу в том, чтобы, с одной стороны, раскрыть связь между движением Сопротивления и активным антифашизмом предвоенных лет, а с другой стороны, показать, что задача борьбы с фашизмом продолжает оставаться актуальной и сегодня. Эта двойная установка и определила звучание фильма, его стилистику, выбор художественных средств.

Режиссер решительно отказался от всех внешних эффектов, изобразительных и драматургических. Строгая черно-белая фотография, суровые пейзажи равнин северной Франции — шахтерского края, где происходит действие, основные участники которого — рабочие польского происхождения. Звучащие за кадром революционные польские песни составляют единственное музыкальное сопровождение фильма, столь же сдержанно патетическое, как

*«Красная афиша»,
режиссер
Франк Кассанти*



и его изобразительное решение. Что касается сюжетного построения, то оно как будто сводится к простому документальному изложению фактов: будничная работа партизан-подпольщиков, постоянная, ставшая привычной опасность, арест и казнь руководителя группы... Оставшиеся в живых продолжают борьбу, но их становится все меньше и меньше, и в конце только двоим из них — Кате и Эдуарду — суждено встретить освобождение. Но этот финал не имеет ничего общего с традиционным «хэппи эндом». Режиссер как бы отделяет своих героев от веселящейся толпы. Слишком жива в них память о погибших товарищах, чтобы они могли вот так просто отдаться счастливому чувству облегчения. Кроме того,— и это главное — они чувствуют, что борьба продолжается, что впереди предстоят новые бои.

Драматургия фильма движется вперед не фабульными перипетиями, а последовательным и внутренне сосредоточенным развитием авторской мысли. Пожалуй, издержками этого метода являются некоторые дидактические сцены, как, например, та, в которой бывший боец интербригад читает молодому партизану небольшую лекцию по истории антифашистской борьбы. Но в целом Рене Жильсону удалось добиться того, что именно движение мысли, движение идей приобрело на экране напряженный драматизм и патетическое звучание. Конечно, восприятие фильма требует от зрителя ответного усилия, но в данном случае такое требование вполне законно, ибо режиссер, со своей стороны, сделал все что мог для художественного выявления собственной позиции.

Из сказанного не следует делать вывод, будто «Бригада» — фильм скучный, эмоционально обедненный. Таким он может показать-

ся только тому, кто ждет от экрана привычных эффектов. Зато для тех, кто сумеет настроиться на волну фильма, станут по-человечески близкими его скромные герои (их, за редким исключением, играют непрофессиональные актеры), раскроется скрытая поэзия их взаимоотношений и та сила духа, которая нужна была, чтобы вести смертельную борьбу в условиях конспирации и подполья. Режиссер решительно отказывается от того, чтобы — как это часто делалось во французском искусстве — рассматривать вынужденную изоляцию героев в экзистенциалистском ракурсе, как одиночество перед лицом смерти. Герои «Бригады» изолированы в силу конкретно-исторических условий своей борьбы, но они не чувствуют себя одинокими, вырванными из человеческой общности. Немногочисленные, но драматургически очень важные сцены показывают, на чьей стороне были симпатии рядовых французов. А вместе с закадровыми революционными песнями в атмосферу фильма словно врывается дыхание истории.

Если Рене Жильсон рассказывает нам о людях, чьи борьба и смерть озарены высокой целью, то режиссер Паскаль Обье в своей «Походной песне» показывает безумие и жестокость жизни, лишившейся содержания и смысла.

Паскаль Обье обратил на себя внимание несколько лет назад острым фильмом-памфлетом «Вальпараисо, Вальпараисо!», направленным против безответственной игры в «революционность» и против тех представителей интеллигенции, которые в погоне за модой готовы повторять экстремистские слова и жесты. Новая работа режиссера, «Походная песнь», также отмечена стремлением анализировать болезненные противоречия реальности, используя для этого аллегорию, иносказание, гротескное заострение. Обье любит взять какую-либо жизненную ситуацию и довести ее до крайности, до абсурда — с тем, чтобы показать ненормальность, алогизм «нормальной» буржуазной действительности.

Решительное нежелание идти на компромисс с буржуазной идеологией и требованиями коммерческого кино ставят молодого режиссера перед большими трудностями. Тернист был путь к зрителям для его первого фильма. И вторая его картина, задержанная цензурой, пробилась на экран с двухлетним опозданием.

Название фильма — «Походная песнь» — заставляет вспомнить о поэме Мари-Жозефа Шенье, написанной в 1794 году во славу французской революции, во славу свободы: «Для нее каждый француз должен жить, для нее он должен умереть!» И вот режиссер предлагает нам посмотреть, во имя чего живут и умирают современные французы, наследники Великой революции.

Мы видим семерых действующих лиц фильма, собравшихся в скромной квартирке за общим столом. Две пожилые дамы, одна молодая, несколько анемичная девица, молодой лысоватый человек с усиками, двое других постарше, скромный господин неопределенного возраста — все они ужинают и время от времени обмениваются случайными, нелепыми в своей банальности фразами. Мельком увиденная надпись на входной двери уведомляет нас, что мы присутствуем на одном из еженедельных собраний «Клуба одиноких людей». Видимо, все эти собрания похожи одно на другое, и режиссер не боится подолгу демонстрировать их удручающее однообразие.

В перебивку с этими сценами, под нарочито раздражающую, назойливую музыку на экране возникают эпизоды городской жизни: потоки людей в метро и на улице, магазины, контора, биржа, счетные машины, выбрасывающие мириады цифр, идиотская реклама, фильмы, заполненные сексом и насилием, и снова — машины, витрины, безликие толпы. Таким предстает в фильме Обье мир, в котором живут его герои. Постепенно мы начинаем узнавать их лица в потоке прохожих, знакомимся с ними поближе. Вот эта девушка (Брижитт Фоссэ), робкая до болезненности, делает перфокарты для счетной машины и одиноко живет в слишком для нее роскошной, но какой-то неуютной и захламленной квартире, принадлежавшей недавно умершей сестре. Пожилой толстяк работает билетером в кино и, вернувшись после работы в свою унылую мансарду, засыпает, прикрыв лицо газетой.

Немолодая дама со следами былой красоты (Жермен Монтеро) — в прошлом известная актриса, она еще и сейчас может под настроение спеть песенку, исполненную абсурдного юмора. Молодой человек с усиками (Руфус) служит в магазине, а дома, в свободное время, любит играть пистолетом и воображать себя суперменом... Все они одиноки и опустошены, как будто коллективная жизнь большого города вытянула из них все соки. Нет, дело не в материальных трудностях: все герои, за исключением разве что билетера, живут безбедно. Дело в нищете духовной. И люди, чувствуя, как их сковывает какой-то лютый холод, жмутся друг к другу в своем «Клубе одиноких», пытаются отогреться у слабенького и, скорее всего, эфемерного огонька взаимного общения.

Фильм уже начинает утомлять однообразием приемов, его «констатирующая часть» кажется растянутой, и в сознание зрителя закрадывается опасение, что все сведется к вариациям на тему «некоммуникабельности», когда происходит решающий поворот в развитии действия. Сначала в кадре все чаще начинает появляться оружие — пистолеты, винтовки, автоматы. Герои на первых порах прикасаются к ним робко и неуверенно, но потом входят во вкус и, отодвинув вазочки с недоеденным десертом, принимаются с увлечением щелкать затворами и целиться в воображаемого противника.

Потом они рассматривают какую-то карту и выезжают на пикник, который на деле оказывается разведкой местности. Смысл их приготовлений до последнего момента остается непонятным зрителю. И когда наши скромные обыватели, вооружившись до зубов, сходятся в пригородном парке, мы готовы предположить, что они собираются устроить в Венсенском лесу маленькую воскресную герилью. Но то, что мы видим в последующих кадрах, оказывается куда более нелепым и страшным. Разойдясь в разные стороны, герои начинают охоту друг за другом. Все происходящее приобретает кошмарную убедительность бреда: щелкают выстрелы, брызжет кровь, корчатся в предсмертных конвульсиях тела. В этом почти ритуальном коллективном самоубийстве выплескивается наружу потаенная нелепость и жестокость изображенной Обье повседневной жизни.

Режиссер снимает финал своего фильма так, чтобы он растревожил зрителей, выбил их из ситуации духовного комфорта, но вместе с тем он не хочет лишать их надежды и веры в человека. По собственному признанию Обье, он стремился к «трагическому и одновременно оптимистическому ви́дению жизни, что вообще свойственно социализму, который не презирает человека, но верит в него, в его способность добиться счастья, не причиняя несчастья другим»[4].

Однако если трагизм положения «маленьких людей» в современном буржуазном обществе показан в фильме с большой выразительностью и душевной болью, то для раскрытия своего оптимизма режиссеру не удалось найти столь же сильных решений. Концовка фильма, в которой неожиданно воскресшие герои кружатся на карусели вместе с членами съемочной группы, не показалась мне художественно убедительной.

Нельзя не отметить и того, что киноязык фильмов Обье, во многом опирающийся на поэтику театра абсурда, не способствует установлению эмоционального контакта между его произведениями и зрителями. Конечно, эффект «отчуждения» вводится с определенной художественной целью, но его действие оказывается слишком уж односторонним и расхолаживающим. Современное искусство (и театральное и экранное) стремится, как правило, сочетать момент отчуждения и момент сопереживания, причем их чередование в наиболее удачных случаях столь же незаметно, как изменение полюсов напряжения в сети переменного тока: полюса меняются, но электрическая лампочка горит ровно. У Обье «лампочка» все время мигает, интерес зрителя то и дело слабеет, внимание отключается, что заслуживает сожаления, поскольку затрудняет живой контакт общественно значимых по своей проблематике картин Паскаля Обье с широкой демократической аудиторией.

[4] "Ecran" (Paris), 1975, N40, p. 48.

●

Какой бы интерес ни представляли те или иные произведения французского экрана, они все же не позволяют сделать вывод, что французское кино преодолело ситуацию идейно-художественного кризиса, в котором оно находится уже не первый год. Тем не менее все более настойчивыми делаются попытки найти пути выхода, и это позволяет смотреть на будущее французского киноискусства со «сдержанным оптимизмом». Нельзя, в частности, не отметить, что возникли новые, более высокие требования к фильмам, ставящим социальные и политические проблемы. Так, например, никого уже не удовлетворяют картины типа «Нет дыма без огня» (в нашем прокате — «Шантаж»), потому что имеющиеся в ней элементы социальной критики не складываются в идейно-эстетическую систему, не определяют статус произведения как художественного целого. Таким образом, новые требования, новые критерии оценки уже сложились в сознании передовых кинематографистов и зрителей.

В 50-е и в первой половине 60-х годов работы ведущих авторов-режиссеров западного кино были сосредоточены преимущественно на философской и нравственной проблематике. За ней, за этой проблематикой, конечно, лежала определенная социально-историческая реальность, но прямое обращение к ней имело место лишь эпизодически, и потому каждый такой выход обращал на себя внимание. Затем, на протяжении целого десятилетия, философское, рефлектирующее кино было отодвинуто на второй план фильмами открытого социально-политического звучания, под знаком которых и прошли вторая половина 60-х и первая половина 70-х годов. (Мы отвлекаемся сейчас от буржуазных развлекательных картин, численно составляющих подавляющую часть кинопродукции капиталистических стран.)

Сейчас все настойчивее заявляет о себе потребность в синтезе социально-политического и нравственно-философского направлений. И мы видим, что усилия к достижению такого синтеза делаются, хотя пока еще и не приводят к заметным победам.

Какова будет в этом процессе роль французского киноискусства? Это во многом зависит от того, удастся ли его передовым деятелям преодолеть как инерцию пассивности и примирения с реальностью, так и тенденцию поверхностного, памфлетного разоблачительства, обычно связанного с «левацкими» бунтами и крикливой сенсационностью. А для этого необходима та самая философски организующая «большая идея», которую невозможно обрести без опоры на реальность и на общественную борьбу демократических сил, чей уровень и накал намного превосходит то, что мы встречаем в сегодняшних французских фильмах.

Синерама

Дания

Датская кинематография переживала свой триумф в эпоху немого кино, когда фильмы режиссера Карла Дрейера или ленты с участием Асты Нильсон, Пата и Паташона пользовались успехом не только в Дании, но и за рубежом. Кинематография, создавшая, кроме того, самобытную национальную школу документального и короткометражного кино, сегодня не только не оказывает влияния на мировой кинематографический процесс, но и фактически почти не известна за пределами Дании. В настоящее время состояние датского кино вызывает серьезное беспокойство специалистов. В последние годы это кинематограф, в котором явно преобладает коммерческая продукция. С отменой цензуры в 1969 году на датские экраны хлынул поток порнографических фильмов-поделок, создаваемых бесталанными ремесленниками.

Другим определяющим направлением являются однообразные, скучные комедии и банальные мелодрамы, поверхностно и искаженно отображающие проблемы датского общества. По мнению критики, датское кино, потерявшее рынки сбыта в 30-х годах в связи с изобретением звука, который принес с собой языковые проблемы, потеряло и национальное своеобразие. Как пишет в журнале «Косморама» известный датский кинокритик Петер Шепелерн, «кинематограф словно находится в вакууме, все наши фильмы создают впечатление чего-то беспорядочного, бесцельного и аморфного».

С большим трудом пробивается в Дании киноискусство, отмеченное интересными творческими поисками. Это искусство, конечно, не могло бы существовать без поддержки государства, помогающего осуществить некоторые серьезные проекты.

Главную роль здесь играет Датский киноинститут, основанный в 1972 году и призванный способствовать развитию датского кино, предоставляющий независимым продюсерам ссуды на производство таких фильмов, которые они сами не решились бы финансировать, опасаясь потерпеть убытки. Институт и сам может выступать в роли продюсера или частично финансировать постановку: семи миллионов датских крон, которые ежегодно выделяются из его бюджета на кинопроизводство, достаточно, чтобы снять 7—8 картин. (Всего в Дании выпускается 25—28 художественных фильмов в год.) Институт владеет в Копенгагене одной из самых современных киностудий; помимо производства он выполняет ряд других функций, например, имеет право импортировать и прокатывать значительные зарубежные фильмы, которые по каким-либо причинам не попали на датский экран. Выделяя ссуды владельцам кинотеатров, институт в большой степени способствует улучшению технического оснащения и модернизации кинозалов.

Важной задачей киноинститута является пропаганда датского кинематографа за рубежом.

О каких же достижениях датского кино последнего года можно говорить? В первую очередь это фильмы, стремящиеся внимательно исследовать глубины социальной действительности, затрагивающие серьезные проблемы, волнующие датское общество, хотя таких фильмов и немного.

Крупным событием в культурной жизни страны стала картина «Мадам, будьте мужчиной», созданная тремя женщинами-режиссерами — Метте Кнудсен, Элизабет Рюгор и Ли Вильструп. Это фильм о том, какова социальная и семейная роль женщины в буржуазном обществе.

Героиня фильма, домохозяйка Эллен Расмуссен, представительница среднего класса, в пятьдесят лет приходит к осознанию своего угнетенного положения как в личной, так и в общественной жизни. Она понимает, что дальше так жить невозможно. После нескольких неудачных попыток она в конце концов устраивается на работу в конторе одной фабрики. Принимая участие в забастовке фабричных работниц, требующих равной с мужчинами оплаты труда, Эллен начинает понимать причины угнетенного положения женщины в капиталистическом мире. Во время забастовки она погибает от выстрела полицейского. Фильм вызвал огромный интерес датских зрителей и кинокритики.

Мягким лиризмом и тонкой наблюдательностью проникнут фильм Кристиана Брода-Томсена «Здесь начинается мой мир». Картина, которую сам режиссер называет «путешествием в прошлое», — это рассказ о небольшой ютландской деревушке, где он родился и провел свое детство. Фильм окрашен грустным настроением. Главные действующие лица — крестьяне, прожившие долгую и нелегкую жизнь. По мнению критики, «Здесь начинается мой мир» — это «самая датская картина, которая когда-либо была создана».

В последнее время молодые режиссеры активно пытаются поднять профессиональный и идейно-художественный уровень датского кино. Среди них — Ханс Кристенсен, Франц Эрнст, Морген Лет, Эсбен Хойлун Карлсен, Ларс Брюдесен, чьи фильмы отличает интерес к социальной проблематике.

О. Рязанова

Италия

Имя прославленного кинодраматурга, писателя, журналиста, теоретика кино и художника Чезаре Дзаваттини широко известно в Италии. «Неутомимый Дза», как называют его итальянцы, ведет на телевидении популярную рубрику «Вы и я», в которой затрагивает животрепещущие вопросы итальянской действительности. Дзаваттини считает, что его выступления помогут делу сближения самых широких слоев населения с прогрессивными деятелями итальянской культуры, которых он приглашает участвовать в своих передачах. Передачи Дзаваттини ведет в своей обычной манере — удивительно живо, остроумно; вкладывая в каждую из них социальный заряд. Рассказанные им короткие истории-притчи, по свидетельству газет, могли бы явиться готовыми сюжетами, а то и сценариями для замечательных фильмов. В числе приглашенных им к микрофону — актриса Моника Витти, интересно и остро выступавшая по вопросу положения женщины в Италии. Печать уделяет большое внимание выступлениям Дзаваттини по телевидению. Так, орган ИКП — газета «Унита» опубликовала ответ товарища Луиджи Лонго на вопросы, поставленные Дзаваттини в его передаче по проблеме борьбы за мир. Интерес к рубрике, которую ведет Дзаваттини, по праву считающийся «отцом неореализма», совпал с оживлением дискуссии о наследии неореализма в Италии. В эти же дни итальянцы отметили 74-ю годовщину со дня рождения Дза. Газеты и журналы посвятили ему обширные материалы. Например, миланская газета «Коррьере делла сера» поместила большую статью под заголовком «Человек, который сумел кое-что изменить в Италии». Состоялась очередная выставка живописи и графики самого Дзаваттини. Готовятся к выходу его новые книги, а кроме того, издательство «Эдитори Риунити» выпустит «Семь импровизированных рассказов, записанных на магнитофон» — новое произведение писателя. Помимо того, издательство «Бомпиани» готовит сборник сочинений Дзаваттини о кино.

●

«Женщина с киноаппаратом» — так назвали необычный фестиваль, организованный в Риме двумя киноклубами — «Фильм-студио-70» и «Политекнико». Фестиваль проходил в трех римских кинотеатрах, где было показано около 160 фильмов, созданных режиссерами женщинами. В их числе — полнометражные игровые ленты, а также документальные и короткометражные фильмы, посвященные знаменитым киноактрисам. Кроме того, демонстрировались картины с участием «звезд» итальянского экрана — Анны Маньяни, Софии Лорен, Джины Лоллобриджиды и других, а также некоторых иностранных — таких, как Грета Гарбо, Марлен Дитрих, Мерилин Монро. Хронологически фестиваль охватывал всю историю кино от его возникновения до наших дней и почти все страны мира. Фестиваль сопровождался докладами и дискуссией. В работе фестиваля участвовали многие итальянские кинематографистки и деятельницы женского движения.

А. Богемская

Куба

В Гаване с большим успехом прошла Неделя советского кино, организованная Кубинским институтом киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК) при содействии Госкино СССР в соответствии с планом культурного сотрудничества в области кинематографии между Советским Союзом и Республикой Куба.

Зрители и кинематографическая общественность кубинской столицы познакомились с обширной программой, включавшей новые советские фильмы («Премия», «Звезда пленительного счастья», «Помни имя свое», «Дерсу Узала», «Дочки-матери») и специальную ретроспективу картин, созданных на киностудиях союзных республик («Мужчины», «Никто не хотел умирать», «Первый учитель», «Пиросмани», «Лютый», «Белая птица с черной отметиной», «Прикосновение»).

Для участия в мероприятиях, связанных с Неделей советского кино, на Кубу прибыла представительная делегация советских кинематографистов, возглавляемая режиссером Сергеем Герасимовым. Неделя открылась торжественной премьерой фильма Александра Гельмана и Сергея Микаэляна «Премия» в кинотеатре ИКАИКа; руководители кубинской кинематографии, творческие работники кубинского кино, представители общественности и многочисленные зрители горячо приветствовали присутствующих в зале членов советской делегации; «Премия» была встречена с живейшим интересом и получила единодушное одобрение аудитории.

В рамках Недели состоялся специальный просмотр фильма «Помни имя свое» в самом большом кинозале провинции Пинар дель Рио; перед зрителями выступили Сергей Герасимов и исполнительница главной роли в картине народная артистка СССР Людмила Касаткина.

Пресс-конференция советской делегации, устроенная в день открытия Недели, продолжалась около двух часов; кубинские журналисты, представлявшие главные органы печати Кубы, задавали советским кинематографистам многочисленные вопросы, касающиеся основных направлений развития киноискусства в Советском Союзе и творчества отдельных художников.

Интересно и содержательно прошла встреча советской делегации с творческими работниками кубинской кинематографии, в которой приняли участие ведущие режиссеры, сценаристы и актеры, кубинские критики и сотрудники ИКАИКа. Встреча была посвящена обсуждению фильма «Дочки-мате-

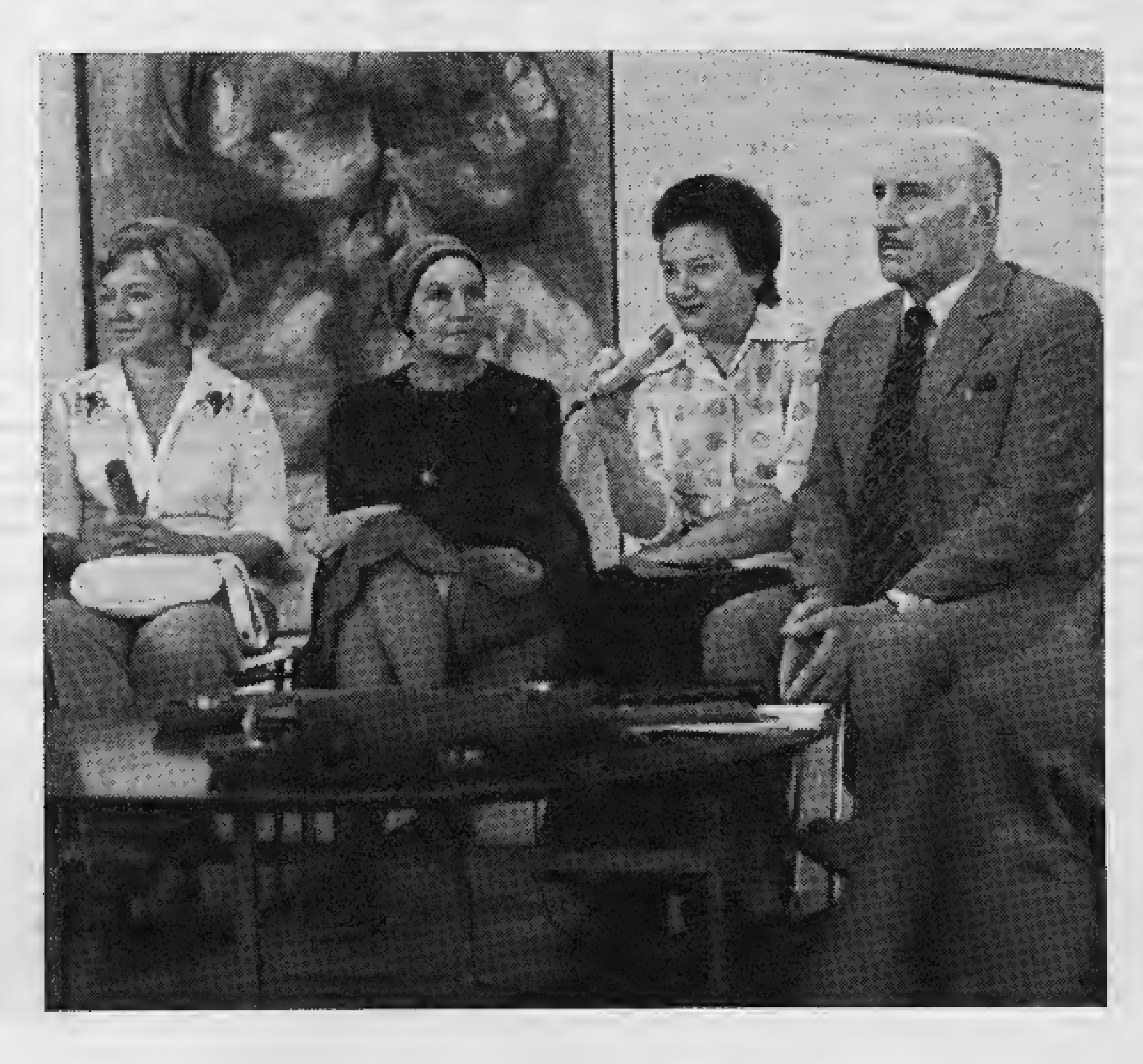
ри», просмотр которого состоялся накануне, однако в ходе беседы выступавшие затрагивали широкий круг проблем, связанных как с современным кинопроцессом в СССР, так и с закономерностями и особенностями развития киноискусства Кубы и социалистического кинематографа в целом.

Кубинская пресса подробно комментировала Неделю советского кино, публикуя рецензии на отдельные фильмы, интервью с членами советской делегации и другие материалы, посвященные этому важному мероприятию, которое, по единодушному мнению столичных и местных органов массовой информации, обогатило представления кубинцев о многонациональном киноискусстве Советского Союза и способствовало дальнейшему углублению традиционных дружеских связей в области культуры между СССР и Кубой.

Н. Андрюшин

Нидерланды

Голландская кинематография долгое время была известна за пределами страны лишь своими документальными и мультипликационными фильмами. Тем не менее национальное игровое кино Голландии ведет упорную борьбу за существование. В конце 60-х годов в Нидерландах появился ряд молодых режиссеров, которые осуществляли недорогостоящие постановки, не получая почти никакой поддержки государства (документальный кинематограф обычно субсидируется Государственным комитетом по радиовещанию и телевидению). К началу 70-х годов ежегодный выпуск фильмов в стране составлял всего 3—4, зато в 1975 году было снято рекордное число картин — 11. Национальное кино начинает приобретать популярность в стране и при огромном импорте зарубежных фильмов (300—400 в год) в настоящее время дает более



В рамках проходившей в Гаване Недели советского кино состоялась пресс-конференция. На снимке члены советской делегации: актрисы Л. Касаткина, Т. Макарова, режиссер С. Герасимов

20 процентов сборов. Большая заслуга в этом принадлежит молодым режиссерам, таким, как Николай ван дер Хейде, Лодевейк де Бур, Иос Стеллинг, фильмы которых вызывают большой интерес.

Одним из последних значительных достижений кино Голландии стал фильм Фонса Радемакерса «Макс Хавелар», снятый по одноименному роману классика голландской литературы XIX века Мультатули.

Фонс Радемакерс принадлежит к числу уже достаточно известных голландских кинематографистов: он поставил такие фильмы, как «Танец цапли», «Мира». В его творчестве ощущается подлинный национальный дух, вероятно, поэтому картины Радемакерса столь популярны в стране. В них рассказывается о житейских проблемах, возможно, на первый взгляд, незначительных. Например, в фильме «Мира» — это строительство моста, открытие которого оставит без работы деревенских лодочников-перевозчиков.

В новом фильме Радемакерса рассказывается о голландском чиновнике Максе Хавеларе, посланном в 1855 году контролировать деятельность местных властей в колонии Нидерландов на острове Ява. Прибыв на место, Хавелар узнает, что его предшественник был отравлен, однако колониальные чиновники всячески противятся какому бы то ни было расследованию. Хавелар узнает и о других происшествиях в колонии, о проявлениях несправедливости и жестокости в отношении местных жителей; он пытается покончить с коррупцией, с эксплуатацией коренного населения острова, тщетно пытается привлечь на свою сторону генерал-губернатора. В конце концов его увольняют и отправляют назад в Европу.

По отзывам голландской критики, фильм представляет большой интерес своей трактовкой темы колониального угнетения народов.

«Макс Хавелар» является совместной постановкой кинокомпаний «Фокс Радемакерс продуктио» и индонезийской «Мондиаль Моушн пикчерс». Все натурные съемки производились в Индонезии.

М. Смирнова

Польша

Во время традиционных, уже тридцатых по счету, Дней советского кино, состоявшихся в девятистах городах и девяти тысячах сел Народной Польши, варшавский киноклуб «Квант» провел общепольский семинар киноклубов на тему «Советское кино в свете ленинской концепции культуры». В организации семинара принимали участие Дом советской культуры в Варшаве, Министерство иностранных дел, ректорат Варшавского политехнического института, Союз польских кинематографистов, Социалистический Союз польских студентов, Общество польско-советской дружбы. В работе семинара участвовала большая группа советских кинематографистов: режиссеры Глеб Панфилов, Болотбек Шамшиев, Никита Михалков, Витаутас Жалакявичус, оператор Анатолий Заболоцкий, сценаристы Наталья Рязанцева и Евгений Габрилович, актриса Инна Чурикова. С докладами на семинаре выступил польский критик Войцех Вежевский.

На семинаре были показаны советские фильмы «Белый пароход», «Сто дней после детства», «Человек уходит за птицами», «Афоня», «Раба любви», «Выбор цели», «Чужие письма», «Премия», «Прошу слова», «Жил певчий дрозд», «Мольба».

К началу семинара был приурочен выпуск специального информационного сборника, содержащего высказывания авторов представленных фильмов, отклики прессы, рецензии, фильмографию и библиографию. В рамках семинара открылась выставка польских и советских киноплакатов к фильмам, созданным в СССР.

●



Мариуш Дмоховский в фильме «Защитные цвета», режиссер Кшиштоф Занусси

На первый взгляд место, где проходили съемки нового фильма Кшиштофа Занусси «Защитные цвета», подтверждает справедливость упреков некоторых польских критиков, утверждающих, что «в фильмах Занусси нет настоящей жизни, потому что режиссер всегда рассматривает жизненные ситуации в искусственно изолированном пространстве». Сейчас — это дворец в Розалине под Варшавой, куда на несколько дней съехались ученые-лингвисты. Что это, всего лишь повод для исследования нравственных позиций героев, как это уже не раз делал режиссер в предыдущих фильмах? И да и нет. Дело в том, что Занусси впервые снимает комедию. Жанр, к которому крупные польские режиссеры довольно долго не обращались (чуть ли не со времени «Охоты на мух» Вайды и «Рейса» Пивовского).

Кинокритик Тадеуш Соболевски назвал уже почти полностью снятый фильм Занусси «комедией о бунте».

В «Защитных цветах» действие начинается с несправедливого распределения премий за студенческие научные рефераты. Работа студента из Торуня Конрада, с большим трудом попавшего на эту конференцию, вызвала много споров. Научный эксперимент Конрада состоит в определении значений слов незнакомого языка. Он предлагает слушателям определить на слух, что значат отдельные японские слова, которые они слышат впервые.

Студентам удается угадать значение слов по самому звучанию. Конрад считает, что он нашел подтверждение теории о естественном происхождении языковых знаков, давно уже непопулярной в оспариваемой не только личным противником Конрада — проректором института.

«А личная отвага в науке ничего не значит?» — как бы спрашивает режиссер, хотя из контекста фильма становится ясно, что реферат молодого человека не так уж оригинален и скорее ближе к поэзии, чем к науке...

Линия «проректор — Конрад» — одна из многих в фильме. Главный герой, молодой аспирант Ярек (актер Петр Галицки) напоминает Яна из «Структуры кристалла» (в советском прокате «Размышление») — та же склонность к сомнениям и переоценкам, но отнюдь не никчемность. Именно в его сознании родится протест против методов научной полемики, которыми пользуется проректор.

Как всегда, Занусси избегает рецептов. «Защитные цвета», по замыслу режиссера, скорее должны заставить зрителя задуматься над некоторыми нравственными аспектами научной деятельности.

В. Буряков

США

Обслуживающий персонал американских кинотеатров напрасно надеялся, что нынешний киносезон, в отличие от предыдущих, когда на фильмах «Изгоняющий дьявола» и «Челюсти» зрители то и дело падали в обморок от страха, будет поспокойнее. На экраны Америки вышел новый «фильм ужасов», очередной «изгоняющий дьявола» под названием «Проклятие». В роли «нечистой силы» выступает на этот раз пятилетний мальчик. Сюжет картины сводится к следующему. Богатая американская семья (отец — посол США в Лондоне) берет на воспитание ребенка. На первых порах он кажется вполне нормальным, но не хочет, чтобы его водили в церковь. Постепенно в Дамьене, так зовут мальчика, проявляется «неземная сила». При посещении мальчиком зоопарка зверей охватывает паника. Вскоре у родителей не остается никаких сомнений — в ребенке сидит «дьявол». Отчаявшийся отец, следуя совету врача, сажает мальчика в автомобиль и везет его в церковь. Но по дороге за превышение скорости его останавливает полиция. И маленький «сатана» начинает свой «крестовый поход» против человечества.

Все это сопровождается схватками с дикими зверями, падением с третьего этажа, обезглавливанием. «Если после картины «Изгоняющий дьявола», — пишет французский журнал «Экспресс», — все американцы с недоверием вглядывались в лица своих друзей и знакомых, пытаясь определить, не вселился ли в них дьявол, то теперь они с ужасом смотрят на юное поколение».

Сам режиссер фильма Ричард Доннер признался в интервью журналу «Пуэн», что 15 недель съемок дались ему непросто.

«Больше всего мне пришлось повозиться с одиннадцатью дикими собаками, которые должны были нападать на исполнителей главных ролей — Грегори Пека и Давида Варнера. Только две собаки научились атаковать искусственную руку. Остальные кидались и впивались зубами в колени, локти... Два каскадера, в железных доспехах с ног до головы, пытались справиться с ними. У меня до сих пор остались следы их укусов. Я особенно боялся, что они изуродуют лицо Грегори Пека».

Несмотря на эти небольшие «недоразумения», Доннер не скрывает своей радости: «Я получаю ежедневно около 15 сценариев с предложениями поставить их. И готовлю новую серию приключений маленького Дамьена».

Как ни парадоксально, но этот грубый и жестокий фильм имеет, как впрочем и предыдущие ленты о сатане, огромный коммерческий успех: за первые 6 месяцев проката он принес 42 миллиона долларов прибыли...

Западные социологи пытаются понять, чем вызвано столь массовое увлечение подобными фильмами.

«Проклятие», — пишет журнал «Экспресс», — вышел на экраны очень вовремя. Травмированные насилием, сплошь и рядом встречающимся в повседневной жизни, падением общественной морали, американцы ищут прибежища в оккультных и суеверных представлениях. Очень уж заманчиво обвинить сатану во всяких земных бедах».

Ю. Цветова

●

Недавно на экраны нью-йоркских кинотеатров вышел новый фильм Джона Шлезингера «Марафонец» с Дастином Хоффманом и Лоуренсом Оливье в главных ролях. Фильм, как и многие другие картины этого режиссера, стал событием в культурной жизни Америки. И как всегда, в анализе творчества Шлезингера, мнения кинокритики относительно его последней работы разделились. Несмотря на то, что лента «Дорогая» и «Полуночный ковбой» имели огромный кассовый успех, а фильм «Воскресенье, проклятое воскресенье» (правда, не имевший успеха у зрителей) стал предметом бурных дискуссий среди кинокритиков многих стран, несмотря на «Оскары» и открытие режиссером «звезд» такой величины, как Джулия Кристи, Джон Войт и Алан Бейтс, Шлезингер все же не стал модным режиссером среди продюсеров, режиссером, картины которого стоит финансировать без всяких колебаний. Голливудские продюсеры неохотно сотрудничают с ним, его фильмы пользуются репутацией слишком «антиамериканских», глубоких и сложных, и слишком «британских» (Шлезингер — англичанин, работающий в Голливуде).

Такое мнение о Шлезингере как о самом «нетипичном» голливудском режиссере особенно упрочил снятый им в 1974 году фильм «День саранчи» — о Голливуде

30-х годов (по одноименному роману Натаниэля Веста). «Калифорния — это место, о котором все мечтают и которое обманывает всех, — говорит режиссер. — «День саранчи» никто не хотел финансировать и только благодаря поддержке Натали Вуд... студия «Парамаунт» заинтересовалась моим предложением».

В «Марафонце» немецкий фашист, по профессии — зубной врач, Кристиан Шелл (одна из лучших ролей Лоуренса Оливье в последние годы) скрывается от возмездия, ведя шикарную жизнь в Уругвае. Свое состояние Шелл нажил во время войны, когда за обещание помочь бежать из концлагеря он брал от узников золото и бриллианты. После войны драгоценности были надежно помещены в нью-йоркских сейфах, а опека над ними поручена брату. В результате несчастного случая брат погибает. В интересах дела Шелл вынужден приехать в Соединенные Штаты, где и происходят события картины. Он не доверяет своим помощникам, один из которых (Дастин Хоффман) становится его противником.

О. Эльдарова

Франция

Новая картина французского режиссера Франка Кассанти «Красная афиша» посвящена событиям второй мировой войны. Это рассказ о борьбе двадцати трех партизан и повстанцев, сражавшихся в рядах французского Сопротивления. Все члены этой группы, известной как «группа Манушьяна», были расстреляны нацистами в феврале 1944 года.

Не просто информировать зрителя о подвигах бесстрашных борцов, а, отталкиваясь от исторических событий рассказать о сегодняшнем дне—такую задачу поставила перед собой съемочная группа. Этот замысел нашел отражение в самом начале картины. За черным экраном зритель слышит следующие слова:

— Тридцать лет, это не так много. Мы не забыли, во имя чего эти люди жили и во имя чего они погибли.

— Мы расскажем о событиях и судьбах, и их история станет нашей историей.

Прежде, чем приступить к работе над «Красной афишей», съемочная группа отыскала живущих сегодня во Франции свидетелей деятельности «группы Манушьяна», людей, сражавшихся с ними бок о бок в рядах движения Сопротивления.

Первые кадры фильма — расстрел патриотов фашистами. Гремит залп. И тут же на экране появляются актеры, которым предстоит воссоздать события, предшествующие страшной развязке. Среди них — жена руководителя группы Манушьяна. Волнуясь, говорит она о своем муже, о том, как и сама она рисковала жизнью в те страшные годы.

— Хотя мы и не были французами, во Франции мы взяли оружие в руки. Потому что у слова «свобода» родина всюду...

Так зритель становится свидетелем и соучастником процесса создания фильма. Со многими людьми пришлось встретиться его авторам, чтобы воссоздать точную картину тех лет. Ведь о деятельности «группы Манушьяна» не осталось практически никаких документов. И каждый раз, записывая свидетельства очевидцев, актеры и режиссер задавались вопросом, как воплотить на экране столь важный исторический материал? Как передать волнение, испытываемое при встрече с участниками Сопротивления?

Содержание картины определило ее форму. Сценарий создавался постепенно всей съемочной группой. По мере того, как накапливались материалы после встреч и бесед с людьми, знавшими погибших, включались новые куски, по-новому прочитывались те или иные эпизоды. Постоянно нужно было учитывать, что средства, которыми располагали создатели картины, были чрезвычайно скромными. Во многом помог тут Музей Сопротивления в Иври, предоставивший в распоряжение актеров реквизит и костюмы периода второй мировой войны.

«Фильм создавался всем коллективом, — заявил в интервью газете «Юманите» режиссер Франк Кассанти. — Мы учитывали замечания и актеров, и техников, и сценаристов. Это было то совместное творчество, к которому я всегда стремился. Этот метод не всегда является оптимальным. Но при создании исторических картин, столь богатых событиями, как например, «Красная афиша», я думаю, нельзя взять на себя смелость руководствоваться только своим собственным мнением. Ведь режиссер несет огромную ответственность перед историей...»

По мнению газеты «Юманите», Франк Кассанти проявил себя в этом фильме как один из самых талантливых молодых режиссеров французского кино. Все критики единодушно отмечают эмоциональность, человеческую теплоту, с которой сделана картина. Ее создатели объясняют это тем, что в основе заложены страстные чувства героев Сопротивления.

●

В журнале «Нувель обсерватер» напечатано письмо французского режиссера Марина Кармитца, в котором, в частности, говорится:

«Пять лет назад я снял политический фильм «Удар за удар» и с тех пор я без работы. Мое положение можно сравнить с положением американского режиссера Бибермана, который после своей картины «Соль земли» лишь перед самой смертью получил возможность снять еще один фильм. Я не могу даже заниматься рекламными фильмами или работать на телевидении. Сотрудничество с каким бы то ни было продюсером невозможно для меня. Все они объединены сегодня тремя крупными монополиями, от которых зависит судьба всего французского кинематографа.

Вместо того, чтобы исходить из реальных потребностей зрителя, воротилы трех монополий и телевизионных программ навязывают то зре-

лище, которое выгодно им. И никакой свободы выражения во Франции больше не существует. В этом истинная причина того, почему я уже пять лет без работы».

К. Бунова

Чехословакия

Антонин Кахлик, один из ведущих режиссеров среднего поколения в чехословацком кино, лауреат премий Клемента Готвальда и Антонина Запотоцкого, завершил работу над новым фильмом «Наш дед Йозеф» (сценарий — на основе одноименной книги Ярослава Матейки). В интервью, распространенном Отделом печати и информации киностудии «Баррандов», Кахлик так говорит о своей последней картине: «Героем фильма является девяностошестилетний старик, дед Йозеф, я бы сказал — своего рода моравский Кола Брюньон, умеющий наслаждаться жизнью, как вином... Его кредо таково, что человек сумеет прожить жизнь, и не только прожить ее, но и одолеть самые трудные препятствия, если сохраняет жизненный оптимизм». «Наш дед Йозеф» задуман в стиле народной комедии, в причудливое действие которой входят раздумья о жизни и смерти, а в целом лента построена как воспоминание героя об отдельных эпизодах своей длинной и богатой разнообразными событиями биографии, которая должна в своеобразной форме отразить исторические перемены, происшедшие в моравской деревне со времен Австро-Венгерской монархии до наших дней. Эпический характер центрального персонажа воплощает на экране актер Богуш Загорский, народный артист ЧССР; оператор картины Йозеф Иллик. В творческие планы Антонина Кахлика входит создание фильма о последнем периоде жизни замечательного чешского писателя и революционера Ярослава Гашека, автора всемирно известных «Похождений бравого солдата Швейка». Однако до этого режиссер хочет снять еще один фильм на материале жизни южноморавских крестьян — с рабочим названием «О земле Моравии».

Н. Савицкий

Богуш Загорский в фильме «Наш дед Йозеф», режиссер Антонин Кахлик (фото Милослава Мирванда, к/с «Баррандов»)

Швеция

Прошло всего несколько дней после официальной премьеры нового фильма Бу Видерберга «Человек на крыше», когда жюри Международного кинофестиваля в Неаполе под председательством Рене Клера присудило ему первый приз.

Фильм «Человек на крыше» представляет собой экранизацию книги широко известных авторов детективных романов Пера Валё и Май Шёваль «Отвратительный человек из Севле». Но Видерберг создал нечто большее, чем детектив. Это рассказ о жестокости полиции, о неверно истолкованном понятии товарищества и в конечном счете о скрытом насилии в современном буржуазном обществе на фоне внешне идиллического благосостояния. В этом отношении фильм Видерберга, как отмечает шведская критика, сильнее и значительнее романа Валё и Шёваль.

Рецензенты высоко оценивают отличную режиссерскую работу Видерберга. Последнее время в его творчестве появилась некоторая неуверенность. Но новый фильм заставляет вспомнить его лучшие произведения — такие, как «Одален-31» и «Джо Хилл».

«Человек на крыше» пользуется значительным зрительским успехом в Швеции. Возможно, это повлияло на дальнейшие творческие планы Видерберга: он объявил, что намерен поставить еще один фильм по роману Валё и Шёваль «Человек на балконе».

М. Николаева

Фильмография



Киностудия «Мосфильм»

«Солнце, снова солнце» (по мотивам повести Д. Холендро «Свадьба»), 7 ч.

Автор сценария Д. Холендро, при участии С. Дружининой. Режиссер-постановщик С. Дружинина. Оператор-постановщик А. Мукасей. Художники-постановщики В. Аронин, Л. Збруев. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор А. Греч.
В главных ролях: Б. Грошиков, М. Тальвик, И. Рыжов, О. Анофриев, В. Басов, Г. Вицин, Т. Ленникова, С. Чекан, В. Филиппов, И. Савкин, М. Селютин, В. Носик, С. Орлова, С. Проханов, Н. Ферапонтов, В. Никитин, В. Романенко, Л. Белозорович.

Совместное производство киностудии «Мосфильм» (СССР) и киностудии ДЕФА (ГДР)

«Улыбнись, ровесник!», 8 ч.

Авторы сценария В. Эбелинг, В. Карен, Ю. Кун. Режиссер-постановщик Ю. Кун. Оператор-постановщик А. Петрицкий. Художник-постановщик Г. Хельвиг. Композиторы Г. Подельский, У. Шикора. Звукооператоры Ю Михайлев, Х Фукс.
В главных ролях: Н. Маслова, Л. Прыгунов, К. Петер Плесов, Л. Гарница, Р. Байер, М. Вюнше, К. Мартин, Э. Болдонова, Ф. Шенк.

Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького

«Буденовка» (по мотивам произведений А. Гайдара), 7 ч.
Автор сценария Е. Митько. Режиссер-постановщик И Вознесенский. Оператор-постановщик А. Филатов. Художник-постановщик Н. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В Вольский.
В главных ролях: Дима Замулин, Сережа Тегин, М. Булгакова, В. Проскурин, В. Смоляков, А. Панькин, Н. Рычагова, А. Кавалеров, С. Яковлев, Б. Гитин.

«Крестьянский сын», 8 ч.

Автор сценария Р. Григорьева, Режиссер-постановщик И. Тарковская. Оператор-постановщик С. Приймак. Художник-постановщик А. Таланцев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Набатников.
В главных ролях: Сережа Куракин, Наташа Гореванова, В. Глушков, А. Аккуратов, Л. Марков, Ю. Шерстнев, Г. Бурков, Л. Дуров.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Побег на рассвете», 10 ч.

Авторы сценария С. Долидзе, Р. Эбралидзе. Режиссер-постановщик С. Долидзе. Оператор-постановщик Ф. Высоцкий. Художник-постановщик Х. Лебанидзе. Композитор Д. Торадзе. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: М. Цулукидзе, Т. Квеладзе, Г. Гегечкори, И. Кахиани, Д. Сихарулидзе, М. Бебуришвили, А. Кадейшвили, В. Солодников, М. Жарковский, И. Гогичайшвили, Е. Байковский, О. Коберидзе, Л. Элиава, Р. Чхиквадзе, Д. Гаганидзе, В. Долидзе, Т. Долидзе, Г. Кавтарадзе, А. Иоселиани, Л. Антадзе

«Странствующие рыцари», 7 ч.

Автор сценария Р. Габриадзе. Режиссер-постановщик Г. Палавандишвили. Оператор-постановщик Д. Маргиев. Художник-постановщик Ш. Гоголашвили. Композитор Г. Канчели. Звукооператоры В. Долидзе, Г. Бериашвили.
В главных ролях: В. Чхаидзе, Г. Датунашвили, Г. Ломия, Б. Ципурия, Д. Такайшвили, Л. Сохашвили, В. Геджадзе, Ж. Лолашвили, О. Зауташвили, И. Гогичайшвили, И. Нинидзе, А. Амиранашвили, Б. Цуладзе, И. Кокрашвили, К. Кавсадзе.

Киностудия «Казахфильм»

«Притча о любви», 9 ч.

Авторы сценария Э. Тропинин, Б. Мансуров. Режиссер-постановщик Б. Мансуров. Главный оператор Э. Даулбаев. Художник-постановщик В. Тихоненко. Композитор А. Луначарский. Звукооператор С. Першин.
В главных ролях:
Ж. Куанышева, Д. Худайбергенов, Л. Волченко, А. Свекло, Б. Римова, Л. Полохов.

Киностудия «Киргизфильм»

«Белый пароход» (по одноименной повести Чингиза Айтматова), 10 ч.

Авторы сценария Ч. Айтматов, Б. Шамшиев. Режиссер-постановщик Б. Шамшиев. Оператор-постановщик М. Мусаев. Художник-постановщик В. Донсков. Композитор А. Шнитке. Звукооператор А. Ахмадеев.
В главных ролях: Нургазы Сыдыгалиев, С. Кумушалиева, О. Кутманалиев, А. Куттубаев, А. Темирова, Н. Мамбетова, Ч. Думанаев, М. Рыскулбеков.

«Фитиль» № 169 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Штрафники» (ЦСДФ). Автор сценария Ю. Сумароков. Режиссер-оператор К. Широнин.

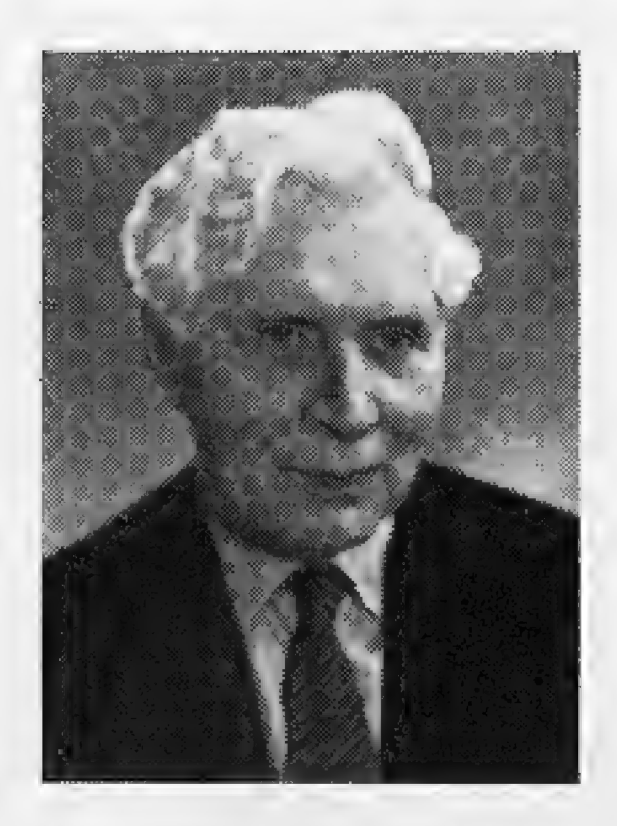
«Промашка» («Мосфильм»). Автор сценария В. Ладыгин. Режиссер Х. Бакаев. Оператор Г. Шатров. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: Н. Парфенов, З. Высоковский, А. Будницкая.

«Следы преступления» (ЦСДФ). Автор сценария М. Вознесенский. Автор текста Я. Харечко. Режиссер-оператор К. Широнин.

«Осторожно, дети!» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Заяц, А. Кедров. Режиссер Ю. Чулюкин. Оператор Г. Шатров. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: Т. Мурина, Антон Сорокоумов, Ира Родионова, Дима Буранов. Главный редактор журнала С. Михалков. Главный режиссер А. Столбов. Звукооператор И. Любченко.

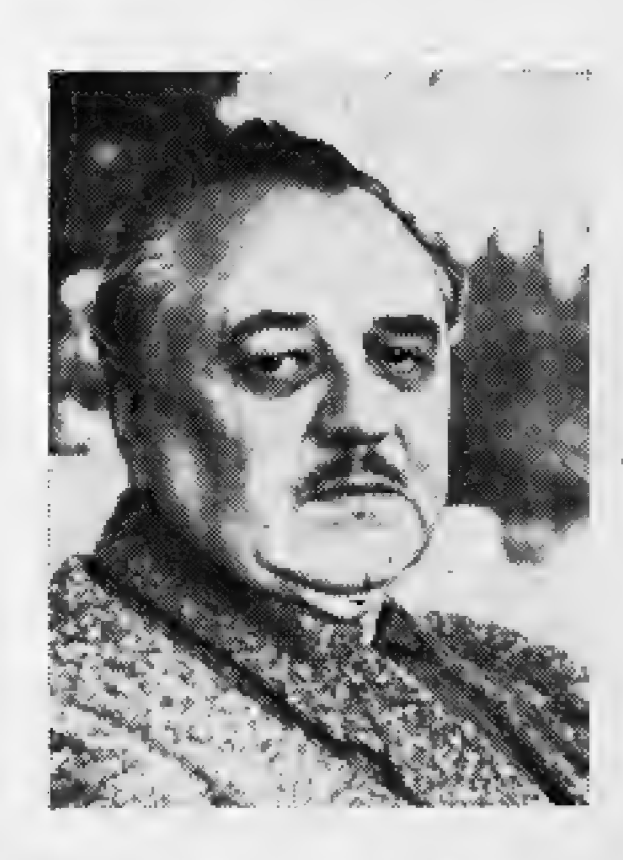
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием



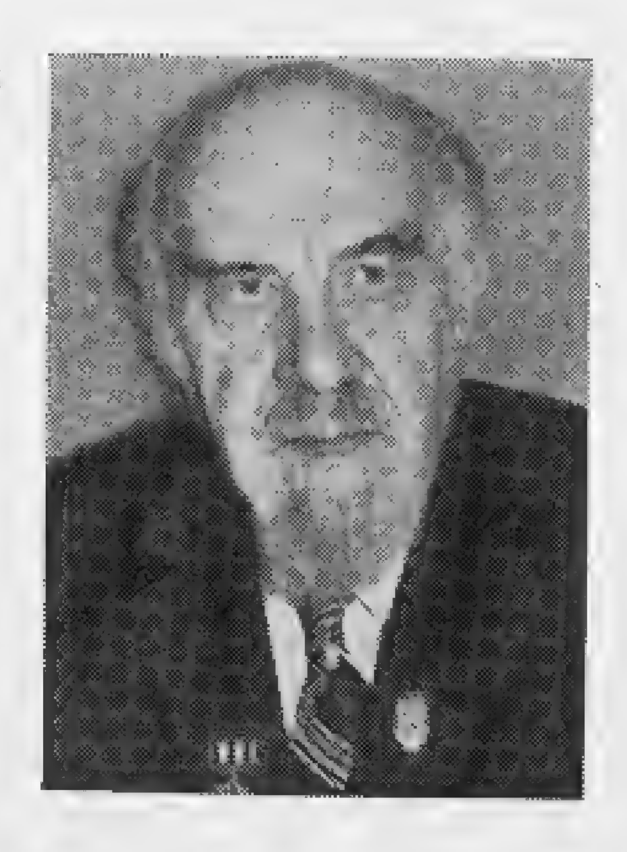
Кавалеридзе Ивана Петровича, народного артиста УССР, режиссера и драматурга, автора фильмов «Ливень», «Перекоп», «Коливщина», «Прометей», «Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Григорий Сковорода», «Гулящая».

С 70-летием



Рымаренко Леонида Ивановича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ломоносовских премий, режиссера-постановщика (совместно с В. Волянской) фильмов «Чудесное зрение», «Горный лен», «Железный век», «Огненное копье», «Наш неизменный друг», «Лес и его значение», «Следы ведут от вулканов» и других.

С 70-летием



Сытина Виктора Александровича, заслуженного работника культуры РСФСР, главного редактора альманаха Госкино СССР «Киносценарий», писателя и критика, автора статей и книг по вопросам киноискусства.

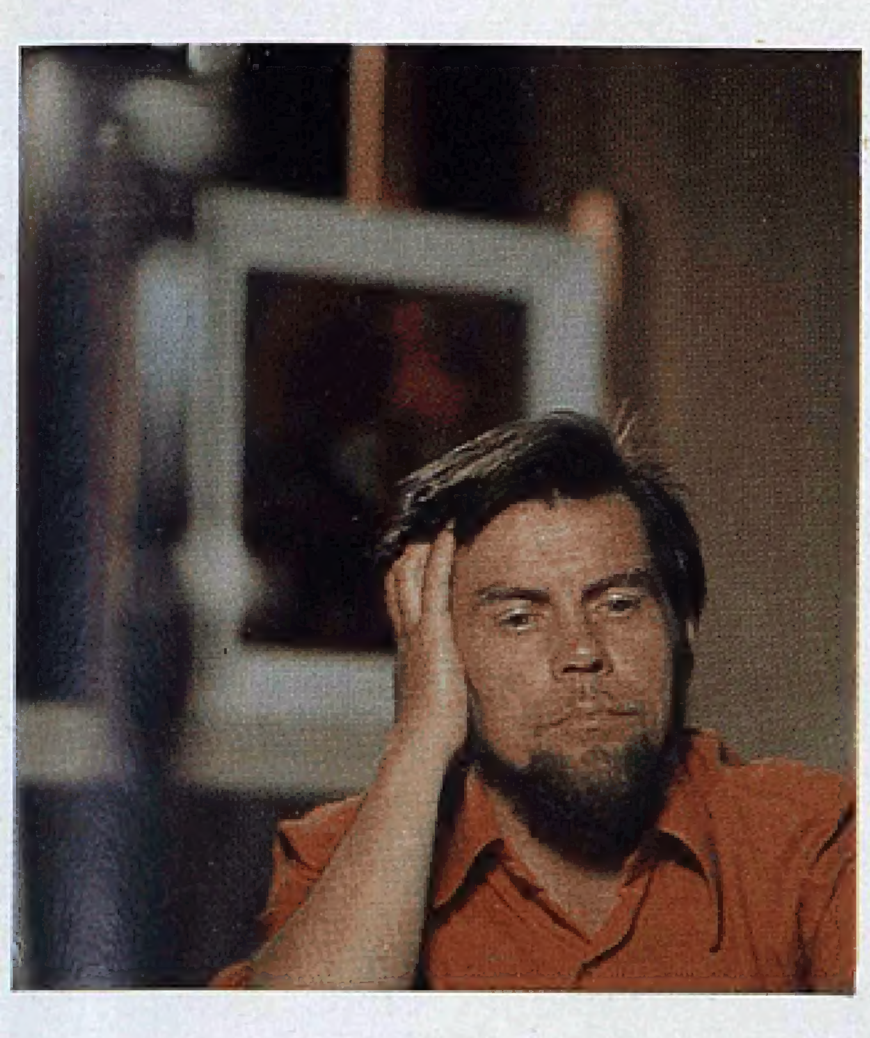
С 60-летием



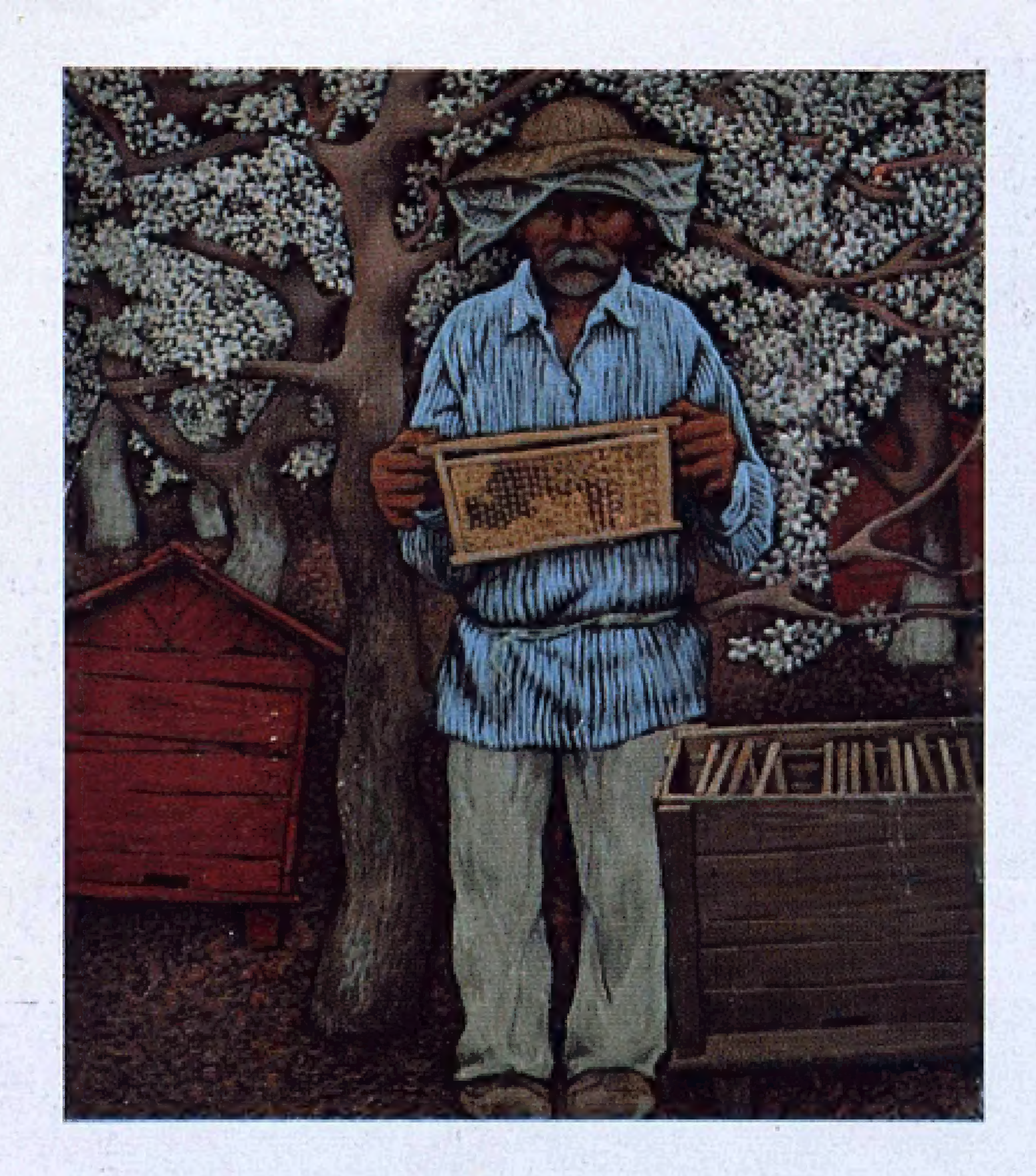
Колошина Анатолия Александровича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, кинооператора и кинорежиссера, создателя фильмов «На улицах Вены», «Вальс свободы», «Современная Эфиопия», «Волшебное зеркало», «Час неожиданных путешествий», «СССР с открытым сердцем», «За рампой — Америка», «Карл Маркс», «Чехословакия, год испытаний», «Трудные дороги мира».


19020

Юрий Ракша



Эскиз к фильму «Путешествие», новелла «Завтраки 43-го года»



*Эскизы к фильму «Дерсу Узала»:
«Ночной бивуак»,
«Склад мехов».
«Мосфильм»*

*Экспликация персонажей
к фильму «Веришь, не веришь».
«Беларусьфильм» по заказу
Центрального телевидения*





Эскизы к фильму «Восхождение»:
«Сотников»,
«В доме красноармейской матери».
«Мосфильм»

